

MESTRADO EM
ESTUDOS ARTÍSTICOS, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

DO *QUEER*: CLUBE E PRÁTICAS
ARTÍSTICAS

Vera Matias de Magalhães

2018



Vera Seara Matias de Magalhães

Do *Queer*: Clube e Práticas Artísticas

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte, apresentada à Faculdade de Belas
Artes da Universidade do Porto

Orientação por
Prof. Doutor Diniz Cayolla Ribeiro

Porto, 2018

To all queer kids.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a cada um dos entrevistados pela sua disponibilidade e profunda contribuição para este trabalho: Ana Martins, Eric do Paço, Filipe Confraria, Igor Ribeiro, Inês Pando, João Viana, Luís Salgado, Romain Frequency, Simão Telles, Simone Francisco, Tami Krohnstad e Tiago Lessa.

*

Agradeço também ao professor Diniz Cayolla Ribeiro pelas sugestões que tanto ajudaram na consolidação deste trabalho; mas mais que isso, pela liberdade.

Agradeço à minha família por poder ser e pensar sem limites: à minha Mãe, ao meu Pai, ao Pedro, à Nilza e à Inês.

(Aos meus amigos pelo amor, pela intimidade, pela honestidade; por sermos também uma família sem termos nascido no mesmo lugar e porque este trabalho é um reflexo disso mesmo!)

Outra vez à Inês; que te possa agradecer sempre.

Resumo

A vida nocturna foi muitas vezes objecto de exploração no mundo da arte, tendo influenciado profundamente a obra de muitos artistas que a representaram através de diferentes meios. No entanto, estas são duas realidades que se mantiveram em planos separados até um passado recente – em que no seio de determinados contextos, como é o caso das comunidades de minorias – estas fronteiras se começaram a esbater. Na presente dissertação pretende-se pensar, portanto, a relação entre a vida nocturna e as práticas artísticas no contexto de uma dessas comunidades: a cultura *queer*. Através de três temas-chave – a Teoria *Queer*, os Estudos *Clubbing* e os Estudos Artísticos – que serão articulados a partir da ideia de liminaridade e *communitas* de Victor Turner, desenvolvida em *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura* (1969), propõe-se um pensamento que inclua também a perspectiva dos membros participantes no fenómeno para se compreender mais profundamente a sua natureza. Para isto, incluiu-se na presente dissertação a observação de um caso local onde se explorou a festa *queer Groove Ball*, criada no Porto em 2011 e a funcionar como plataforma de residências para artistas desde 2017. Dos eventos nocturnos *queer*, terreno fértil onde a libertação e a experimentação são celebradas, emergem novas práticas e pensamentos que culminam em sensibilidades que excedem o mundo da imagem em que vivemos e que parecem profundamente relevantes para os Estudos Artísticos e para o nosso tempo.

Palavras-chave: *queer*; clube; arte; porto; *groove ball*

Abstract

Nightlife has always been exploited in the art world, having deeply influenced the work of many artists who represented it through different means. However, these are two realities that have always remained in separate plans until a recent past – where within certain contexts, such as minority communities – these borders have begun to fade away. In the present dissertation we therefore intend to think the relationship between the nocturnal life and the artistic practices in the context of one of these communities: Queer culture. Through three key themes – Queer Theory, Clubbing Studies and Art Studies – which will be articulated through the idea of liminality and *communitas* by Victor Turner, developed in *The Ritual Process: Structure and Antistructure* (1969), it is proposed a thought that also includes the perspective of the members participating in the phenomenon for a deeply understand of its nature. For this, the present dissertation includes the observation of a local case where the queer party Groove Ball, created in Porto in 2011 and operating as a residence platform for artists since 2017, is explored. From queer night events, fertile ground where freedom and experimentation are celebrated, new practices and thoughts emerge and culminate in sensibilities that exceed the world of the image in which we live; and this seems profoundly relevant to Art Studies and to our time.

Key-words: queer; club; art; oporto; groove ball

INTRODUÇÃO	7
PARTE I: O CLUBE – EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	11
1. O Clube como Espaço Sensorial (Atmosférico).....	11
2. A Atmosfera do Clube como Experiência Afectiva	13
3. O Clube como Dispositivo de Fluxos e Movimento.....	15
4. O Clube e a <i>Communitas</i>	16
4.1. O Clube como Espaço Heterotópico	18
PARTE II: DO <i>QUEER</i>	19
1. Breve Introdução à Teoria <i>Queer</i>	19
2. Temporalidade <i>Queer</i>	21
3. A Estética <i>Queer</i>	22
3.1. A Performance	23
4. Desorientação e Revolução	26
PARTE III: PANORAMA LOCAL – FAZ-SE ARTE À NOITE	29
1. Eventos Nocturnos como Práticas Artísticas.....	29
2. <i>Groove Ball</i>	30
2.1. Vozes.....	31
PARTE IV: MEMÓRIA E ARQUIVO.....	35
1. Sobre a Memória e o Arquivo.....	35
NOTAS CONCLUSIVAS.....	39
BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E WEBGRAFIA.....	41
ANEXOS	45
A. ENTREVISTAS – ORGANIZAÇÃO.....	46
B. ENTREVISTAS – ESPAÇO DE ACOLHIMENTO.....	49
C. ENTREVISTAS – PÚBLICO	54
D. ENTREVISTAS – ARTISTAS.....	60

INTRODUÇÃO

“For artists, the creative impulse doesn’t turn off after leaving the studio. And for some, this overflow of energy manifests in the realm of nightlife, where innovative thinkers have found informal settings and alternative spaces where experimentation is welcome, and celebrated. While art exhibitions and social events have long gone hand-in-hand, many artists have taken this a step further, blurring the boundaries between the two.”

Ali Gitlow

These artists are proving that parties and club nights can be art

A relação entre a vida nocturna e o mundo da arte não é uma questão nova. Se pensarmos na obra de Henri Toulouse-Lautrec do final do século XIX e na sua exploração da vida boémia parisiense, por exemplo, torna-se evidente que ambientes marginais e de contra-cultura têm servido de estímulo para muitos criadores. Esta ideia está presente na obra de vários artistas de diferentes áreas e gerações: na literatura, casos como os de Marquês de Sade ou Charles Bukowski demonstram perfeitamente a influência da vida nocturna nas suas criações e imaginários; na música, o Jazz constitui um dos exemplos em que grande parte das actuações aconteciam em clubes nocturnos e anos mais tarde artistas do movimento hippie dos anos sessenta como Janis Joplin, Jimi Hendrix ou Patti Smith também espelharam nas suas obras uma série de referências da vida boémia; na fotografia, Robert Mapplethorpe ou Nan Golding produziram obras em que a riqueza visual da vida nocturna estava presente, funcionando como base de grande parte do seu trabalho; na pintura os exemplos multiplicam-se, e artistas como Pablo Picasso ou Jean-Michel Basquiat reflectiram como o seu modo de vida afectava as suas obras. Podemos ainda pensar em casos em que esta relação é mais directa, como é o caso do artista performativo Leigh Bowery cujo trabalho começou por ser apresentado em clubes e posteriormente foi absorvido por galerias e instituições de arte, tendo chegado a contribuir para a pintura de Lucian Freud. A Geração de Orpheu, provavelmente uma das gerações de artistas mais influentes no nosso país, demonstra também esta relação entre vida nocturna e práticas artísticas como Fernando Pessoa ou Santa-Rita Pintor, por exemplo, nos revelam nas suas obras. De facto, interessa notar que todos estes trabalhos e autores se serviram da vida nocturna, maioritariamente, pela imensidão de referências estéticas que nela podiam encontrar.

No artigo *These artists are proving that parties and club nights can be art*, publicado na plataforma *Artsy* em 2016, Ali Gitlow reúne uma série de testemunhos de artistas ou colectivos de vários pontos do mundo que incluem eventos nocturnos nas suas pesquisas, explorações e práticas artísticas. Neste artigo em particular são nove os testemunhos reunidos oriundos de locais como Londres, Nova Iorque ou São Francisco, mas este fenómeno é bastante mais amplo

e alargado.

Frequentemente associada aos planos do lazer e dos tempos livres, a vida nocturna, particularmente a da cena *underground*, é socialmente pensada como sinónimo de comportamentos desviantes, tóxicos e pouco recomendáveis, mas talvez seja redutor limitar a problematização de um universo tão denso (apenas) a estas questões. Assim, proponho a possibilidade de olhar a vida nocturna como uma ferramenta extremamente útil para pensar o indivíduo e a experiência humana, bem como as práticas artísticas.

Porque foge à lógica do trabalho, da segurança, da reprodução e da família, a vida nocturna pertence a um plano que está fora do mundo ‘real’, existindo num tempo e num espaço inacessíveis e distintos dos do quotidiano e funcionando como uma quebra. Entrar num clube pode ter um efeito de catarse porque o tempo toma a forma da experiência: arriscada, enérgica, prazerosa e, em última análise, estética. O clube é esta cápsula que funciona como uma fábrica de intensidades, onde a liberdade e a celebração se misturam com os elementos visuais e sonoros para a criação da atmosfera do espaço. Portanto, no contexto desta dissertação, interessa reflectir sobre os efeitos desta experiência nos indivíduos, e vice-versa, para compreender de que modo é que a vida nocturna e algumas práticas artísticas se contagiam, bem como o fenómeno actual de, em alguns casos, os dois universos se estarem a fundir. Esta ideia é particularmente evidente no contexto micro-político e cultural de comunidades de minorias, como é o caso da comunidade queer que funcionará, na presente proposta, como lente para ler e compreender as questões levantadas. Para isto, a ideia de liminaridade e *communitas* presente na obra *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura* (1969) de Victor Turner será uma linha guia para compreendermos as relações que se estabelecem entre estas minorias e as práticas que propomos explorar.

A relação da comunidade *queer* com a vida nocturna é bastante relevante neste caso já que, enquanto marginais e excluídos durante grande parte da história, os seus membros encontraram nos clubes e nos eventos nocturnos um lugar seguro para se expressarem, para uma procura e uma exploração pessoal e social; e é precisamente esta expressão livre, em que o clube funciona como laboratório, que tem vindo a possibilitar a emergência de práticas artísticas neste contexto e que vai ao encontro das ideias de Turner sobre o modo de operar destas comunidades.

O meu interesse em escrever sobre a experiência do clube e o seu carácter estético, essencialmente no contexto da cultura *queer* e através do olhar dos seus membros, surge da minha própria experiência enquanto participante dos dois universos, bem como da fusão entre os mesmos a que se tem vindo a assistir.

Através desta experiência particular, que proponho ser do plano da estética, interessa-me

reflectir sobre a emergência de artistas do clube, que criam no clube e para o clube, e eventos do clube que se reinventam como plataformas para esses mesmos artistas ou que funcionam como uma prática artística independente. Estes eventos, inicialmente utilizados por estas comunidades como estratégias de resistência, são neste momento galerias em festa ou festas performativas. Assim, para pensar esta simbiose entre a vida nocturna e as práticas artísticas no contexto de uma comunidade de minorias, questiona-se a natureza e os mecanismos destes eventos que possibilitam esta relação e o impacto de dois sentidos que lhe é inerente.

Como caso de estudo tomar-se-á a festa *Groove Ball*, um evento nocturno *queer* que surgiu no Porto em 2011 e que começou recentemente a funcionar como plataforma de residências para artistas *queer*, colaborando com as suas práticas através de apoios monetários, curadoria e fornecimento de espaço para mostra de trabalho — sempre no contexto da festa. Para efeitos desta dissertação é relevante a perspectiva local do fenómeno a explorar já que possibilita um detalhe mais preciso no que diz respeito ao seu impacto no (nosso) panorama artístico. Para além disto, perspectivam-se as experiências dos membros que integram o fenómeno desde os organizadores do evento ao público e aos artistas, bem como dos responsáveis pelos estabelecimentos que acolhem e promovem estes eventos. Para isso, realizaram-se entrevistas, privilegiando-se a metodologia qualitativa e a teoria baseada em dados (*Grounded Theory*) para facilitar uma compreensão indutiva do fenómeno, para além de revisão de literatura sobre os três temas-chave desta reflexão — Teoria *Queer*, Estudos *Clubbing* e os Estudos Artísticos — articulados com a lógica proposta por Victor Turner. Salvaguarda-se, portanto, a reflexão sem fórmulas fixas bem como a subjectividade da interpretação.

Nota: Em *Deleuze and cinema* (2000), Barbara Kennedy afirma que a experiência estética não opera ao nível da ideologia ou da política, mas do micro-político onde as experiências do dia-a-dia adquirem grande importância: “...novas afectividades, novas intensidades entre as pessoas podem revelar-se mais significativas em mudar a experiência que as pessoas têm de si mesmas e do mundo do que qualquer política macro-definida. A afectividade formula um trajecto mais significativo em direcção à transformação da nossa cultura do que a política.”¹

É precisamente este micro-político de que Kennedy nos fala que é de salientar para efeitos desta dissertação quando se sugere pensar a relação entre as práticas artísticas e a vida nocturna

¹ “... new affectivities, new intensities between people... which could prove more significant in changing people’s experiences of themselves and world, than any macro-defined politics. Affectivity might formulate a more significant trajectory towards the transformation of our culture than politics” (Kennedy 2000, 13)

no contexto da cultura *queer*. É com consciência de que não podem deixar de existir implicações políticas neste trabalho e de que a neutralidade poderá não ser absoluta que se declara, desde já, que não existe qualquer posição ideológica presente nesta reflexão. O fenómeno e a comunidade explorados surgem neste trabalho da perspectiva dos estudos artísticos e com interesse para a análise de uma experiência estética. Ressalva-se, assim, a falta de comprometimento político no contexto desta dissertação.

PARTE I: O CLUBE – EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

1. O Clube como Espaço Sensorial (Atmosférico)

O clube constitui, provavelmente, o espaço que melhor caracteriza a vida nocturna. Por todo o mundo há centenas de clubes onde, noite após noite, grupos de pessoas de diferentes origens, estratos sociais, orientações sexuais ou raças se reúnem para dançar e celebrar. Estes espaços surgem como cápsulas temporais onde as questões e pressões do dia-a-dia não são bem-vindas, funcionando como um escape à realidade do quotidiano para todos os que os frequentam.

A história moderna sobre o clube é bastante variada e ramificada. Os primeiros salões de baile parisienses do final do século XVIII abrem portas para a ideia contemporânea de clube iniciada no final dos anos sessenta e a contracultura em Nova-Iorque nos anos setenta, até aos nossos dias em que Berlim é provavelmente o centro urbano com mais espaços dedicados ao *clubbing*. Apesar disto, só recentemente é que a cultura de dança começou a despertar interesse no meio académico, à excepção das reflexões existentes no que dizia respeito a comportamentos desviantes como o consumo de drogas e a libertinagem sexual.

Os Estudos *Clubbing* começam a ganhar dimensão e importância no início dos anos noventa em Inglaterra, em que as culturas do *Acid House* e da *Rave* despertaram o interesse de alguns académicos devido a duas razões principais: a primeira tem a ver com a relevância cultural e económica da cultura da música electrónica, que se estava a transformar num fenómeno cosmopolita muito diversificado, já que o seu carácter global e intercultural (troca contínua entre vários agentes, desde o *DJ* ao promotor ou organizador, e entre informação e influências). A segunda razão relaciona-se com a mudança de paradigma na comunidade científica, que considerava o fenómeno do clube como um objecto banal sem relevância académica ou crítica como outras culturas juvenis. Mas nos últimos anos “devido a um conjunto de razões, as culturas da dança e a música finalmente conquistaram a imaginação académica da esquerda..” (Pini, 2001, 29)²

Apesar de a cena do clube constituir um tema complexo de multiplicidade a vários níveis, o objecto de principal interesse no contexto académico relaciona-se com comportamentos desviantes como o consumo de drogas, a comercialização da vida nocturna ou apenas a cultura da dança jovem. Para além disto, a investigação, reflexão e escrita académica sobre o clube e a

² “For what is clearly a complex of reasons, dance cultures and music have finally captured the academic Left imagination.” (Pini 2001, 29)

vida nocturna são bastante escassas, talvez por se tratar de um contexto anómalo para a academia com pouca seriedade para constituir uma temática de interesse. Esta questão surge como uma lacuna académica que se procura, de alguma forma, colmatar com este trabalho, já que o clube tem sido, desde sempre, uma forte influência com bastante presença no mundo da arte. Assim, sugere-se pensar o clube e os eventos nocturnos como espaço significativo ao nível da experiência, reflectindo particularmente sobre a sua posição no espectro da experiência estética para compreender recentes práticas artísticas emergentes no seu contexto.

Para compreender o clube no sentido da experiência, então, há determinadas variantes que devem ser consideradas, das quais a mais relevante para este trabalho tem a ver com a questão do som e das suas materializações: música e dança (no sentido do movimento).

A música é geralmente pensada através da sua questão estrutural, ou seja, no que diz respeito ao ritmo, harmonia e alinhamento dos sons. Para além disto, o seu significado textual (ou seja, a letra, o poema) também é geralmente considerado, porque estabelece uma relação directa com o plano do significado. No entanto, raramente pensamos a música como um objecto que, através de si mesmo e da experiência que lhe é inerente, possibilita um conjunto particular de relações sociais e subjectividades. Mesmo quando pensamos na música como, por exemplo, uma metáfora para compreender as relações sociais e humanas, não estamos a pensar *através* da música. Neste sentido, também o sujeito que dança é entendido nestes termos: a dança social ou improvisada retiram o acto de dançar do seu contexto sónico, afastando-a de noções de prazer ou energia. No entanto, se pensarmos na música em associação com o movimento, por vias da sua própria natureza, será evidente que o corpo age como o seu tradutor sensitivo que converte a energia sonora em energia cinética (Henriques 2003). Esta ideia pode ser útil para pensar o clube, portanto, como um espaço de experimentação para além de espaço social (no sentido da sociologia).

Precisamente por o clube ser um lugar de activação dos sentidos, tal como sugerido acima quando se propõe um pensamento *através* da música, também a experiência do tacto e da visão adquirem aqui especial relevância, já que para estruturar um pensamento sensorial sobre o clube exige pensar sobre os elementos que, na sua interacção, possibilitam esse ambiente sensorial — essa experiência.

De uma perspectiva técnica, o ambiente do clube forma-se da junção de dois elementos principais: som e a luz (ou falta de). A isto é adicionado o elemento atmosfera, que define o ambiente e o visual acompanha. Estabelece-se então um alinhamento sensitivo particular. Se pensarmos por oposição, o cinema, por exemplo, estrutura-se no sentido de colocar a imagem no centro de toda a acção. No entanto, isto não significa que o elemento visual não tem

relevância na experiência do clube, mas antes que funciona para potenciar o efeito e a experiência da atmosfera sem detalhe.

Neste sentido, torna-se evidente que a experiência de um espaço que se define primeiramente pela atmosfera é bastante díspar de um dominado pelo visual, permitindo um dinamismo particular no que diz respeito à natureza física do som e da imagem e ao seu potencial para afectar outros elementos no espaço.

Se pensarmos no clube como um espaço intencionalmente desenhado para maximizar a experiência sensitiva e sensorial, surge com um posicionamento no espectro da experiência estética. Propõe-se, portanto, um pensamento dos elementos que consituem esta experiência neste contexto que permite o seu enquadramento no panorama artístico, tal como a dança como *prolongamento* da atmosfera e a atmosfera como geradora de percepções temporais alternativas.

2. A Atmosfera do Clube como Experiência Afetiva

Como é de conhecimento comum, a experiência do clube é tida como uma quebra no tempo produtivo do quotidiano. No entanto, para uma compreensão desta experiência em termos estéticos torna-se relevante desenvolver um pensamento que a posicione no plano da percepção sensorial. Para isto, o seu carácter atmosférico adquire uma posição preponderante, já que tudo o que nos rodeia é possível de assimilar através dos sentidos, ou seja, as ferramentas físicas que conferem percepção ao corpo humano. São portanto os sentidos que providenciam informações sobre o que está próximo de nós e que nos permitem produzir ideias sobre esses contextos que se desenvolvem para comportamentos sensoriais, como as noções de afecto, identidade, experiência estética ou subjectividade.

Opondo-o ao visual, McLuhan define o espaço sonoro como “um espaço sem centro nem margem” e “orgânico e integral”, percepcionado pela interrelação dos sentidos. (McLuhan e Zingrone 1995, 240)³ Este espaço sonoro que se define, portanto, por um processo dinâmico e sinestésico cujo centro está em todo o lado estabelece uma relação directa com a ideia de atmosfera. Enquanto fenómeno físico, o som tende a mudar porque se encontra permanentemente em movimento. Apenas através de tecnologias de captação e reprodução do som é que este pode ser revisitado, mas mesmo nestes casos apenas somos capazes de obter informação sobre os eventos sonoros, ou seja, registos. Existe, portanto, uma diferença temporal entre a materialidade do visual e do sonoro em termos de experiência sensorial, já que

³ “a space that has no center and no margin” and “organic and integral” (McLuhan e Zingrone 1997, 240)

“o visual persiste até ao desaparecimento; o sonoro aparece e esbate-se na sua permanência.”
(Nancy 2007, 2)⁴

De uma maneira geral, o mundo em que vivemos está voltado para a imagem, funcionando segundo uma lógica visualmente orientada. Mas pensar a experiência do clube e a atmosfera que lhe é inerente exige que consideremos a incapacidade do olho perceber mais que um enquadramento em simultâneo, conferindo uma leitura pouco abrangente do ambiente que nos rodeia em comparação com sentidos como o olfacto ou a audição, que nos possibilitam uma perspectiva mais alargada do espaço. Mas por vivermos num mundo da imagem, a visão pode ser confundida com conhecimento, pelo que para efeitos desta dissertação se pretende uma desconstrução desta ideia que tende para o visual enquanto lente primeira para olhar o espaço, e posicionarmo-nos numa perspectiva que privilegie outros sentidos, neste caso a audição, já que pela sua natureza física o som chega até nós sem que tenhamos que nos virar para ele, rodeando-nos sem que possamos decidir sobre isso.

Porque percebemos o som enquanto ruído, linguagem, música ou silêncio, o que ouvimos afecta frequentemente de forma significativa aquilo que vemos, como é possível compreender se pensarmos no caso de uma banda sonora e da sua influência num objecto audiovisual (um filme, por exemplo). Isto exemplifica claramente a ideia de que a nossa resposta ao som não é exclusivamente cognitiva, mas que produz uma resposta física inconsciente como a contração muscular ou outras, e ainda respostas emocionais: medo, excitação ou entusiasmo, a título de exemplo. Assim, a experiência do som estabelece-se como sinestésica. Mas esta sinestesia possui uma relação estreita com a ideia de afecto, cujo reconhecimento é central para compreender a complexidade da experiência do clube. A palavra afecto, utilizada para descrever um fenómeno sensorial, refere-se a algo que nos faz sentir, de um modo mais ou menos emocional, no interior dos nossos corpos. Essas sensações são geralmente posteriores ao afecto, ou seja, funcionam como uma resposta física ao afecto. Este pode aqui ser pensado como a interacção dos nossos corpos com estímulos exteriores (ou, em última análise, algo que neles se inscreve). Diferenciando afecto de emoção, Brian Massumi prefere associá-lo à ideia de intensidade. Seguindo esta lógica, Deleuze propõe que os corpos podem ser afectados como alegria ou tristeza em vários graus ou combinações, ou seja, o afecto funciona segundo um espectro de intensidades, podendo ser aumentado ou diminuído: “O afecto é o momento da percepção e da sensação, qualificado pela intensidade e localizado num

⁴ “the visual persists until its disappearance; the sonorous appears and fades away into its permanence.” (Nancy 2007, 2)

espectro de possibilidade, que se posiciona ou dissolve na experiência.” (Massumi 2002, 35)⁵

O afecto é o momento da percepção e da sensação, qualificado pela intensidade e localizado num espectro de possibilidade, que se posiciona ou dissolve na experiência. Isto significa dizer que um corpo sensitivo (ou um corpo *afectado*) se encontra permanentemente em mudanças relacionais, já que as suas propriedades, neste contexto, não lhe são intrínsecas mas dependentes da situação. E se o afecto é definido por graus de intensidade, então quanto mais intenso for o afecto mais familiares estaremos com a situação e menos com nós mesmos, distanciando-nos de uma ideia estável do ser, o que nos conduz até à ideia de subjectividade.

Assim, reconhecendo a relevância dos sentidos e da percepção humana para a experiência afectiva, ambientes dominados pela atmosfera (no sentido de mesclagem de vários estímulos) ao invés da imagem, como é o caso do clube, são espaços que permitem ao participante posicionar-se no espectro da experiência estética, ou seja, de uma experiência de percepção/sensação maximizada.

3. O Clube como Dispositivo de Fluxos e Movimento

Os clubes são espaços intencionalmente desenhados para amplificar e intensificar a experiência dos sentidos e provocar emoções, ou seja, existe uma consciência e um desejo na criação de determinados parâmetros que culminem em determinado efeito. O próprio acto de um indivíduo frequentar o clube, colocando-se no espaço atmosférico para experimentar a afectividade enquadrada pelo som e pela luz, é intencional. Seguindo esta lógica, o acto de alguém se posicionar no interior desta experiência constitui um envolvimento pró-activo em que se dá um encontro entre o indivíduo e um determinado arranjo sensorial em que a atmosfera constitui um fluxo de intensidades.

O clube como espaço atmosférico, portanto, requer que pensemos nos elementos que se alinham para lhe conferir essa característica de uma perspectiva alargada. Como foi anteriormente referido, o papel da música e do som é aqui muito relevante, porque também ele constitui em si mesmo um fluxo de intensidades que não existem como um único elemento organizado a ser lido ou compreendido, mas experienciado e nem sempre de modo objectivo. Precisamente por se constituir como um fluxo, o som possibilita que a distinção entre o sujeito (o ouvinte) e o objecto (o som) se desintegre, possibilitando uma libertação do sujeito que

⁵ “Affect is the momentum of perception and feeling, qualified by intensity and located along a spectrum of possibility, which is physically displaced or dissolved into experience.” (Massumi 2002, 35)

culmina em noções temporais alternativas e estados de euforia.

Enquanto espaço físico, o clube pode ser pensado analogamente a uma galeria, museu ou mesmo cinema, no sentido em que em todos estes espaços há um controlo intencional do som e da luz e uma utilização da tecnologia para a criação de um ambiente artificial onde experiências, temporalidades e subjectividades possam ser produzidas. Mas o que distingue o clube dos restantes espaços acima mencionados é que, por oposição, ele encoraja os seus participantes a moverem-se em vez de se manterem estáticos (ou estáveis); e esta inversão — em que o movimento é necessário e encorajado — é essencial para pensar o clube como um espaço produtor de experiências sensoriais que vão muito para além da significação.

4. O Clube e a *Communitas*

Os membros assíduos na experiência do clube tendem a estabelecer entre si relações particulares, partilhando códigos e símbolos que lhes permitem entrar num diálogo comum. A forma como se apresentam, por exemplo, através do vestuário, poderá ter uma leitura distinta no contexto do clube ou fora dele. Também pelo facto de o clube funcionar como um espaço em que os seus participantes se reúnem com um propósito comum, seja ele a celebração por si mesma ou o desejo de dançar determinado género musical, a sua dinâmica estabelece-se na mesma linha que um ritual, em que todos os participantes possuem um papel activo e remam na mesma direcção contribuindo para a composição da atmosfera ao seu redor. Por este motivo torna-se relevante pensar no antropólogo Victor Turner (1920-1983) que contribuiu significativamente para a compreensão dos rituais (no sentido clássico da antropologia) quando refinou a ideia de liminaridade a partir da qual concebeu o conceito *communitas*.

No contexto dos ritos de passagem, a liminaridade corresponde, segundo Turner, a um momento de margem em que os sujeitos se apresentam indeterminados, ou seja, numa condição transitória em que ocupam uma posição indefinida. Segundo o autor, a dinâmica social estabelece-se nos termos estrutura versus anti-estrutura, em que a primeira é a sociedade em si — regulada por normas, políticas, economias, valores — e a segunda são as por si designadas *communitas*. Neste sentido, a liminaridade do sujeito ocorre integrada neste sistema, definindo-se, resumidamente, por uma posição periférica face à estrutura. A *communitas*, por sua vez, consiste numa relação entre indivíduos concretos que não estão segmentados por funções ou posições sociais, defrontando-se entre si de forma espontânea, imediata e directa, de ‘igual para igual’. No entanto, Turner fala-nos destes agrupamentos de sujeitos liminares como organizações pouco duradouras, porque rapidamente surgem necessidades que exigem ordem

e norma para serem supridas, tornando as livres relações entre identidades humanas em relações governadas por normas entre pessoas sociais. Para contextos desta dissertação interessa, para além disto, pensar o alargamento que Turner faz da compreensão dos termos liminaridade e *communitas* para além dos rituais (novamente, no sentido clássico da antropologia), referindo-se a profetas, hippies ou artistas, por exemplo, como sujeitos liminares que se agrupam em *communitas*. Nestas situações, a liminaridade do sujeito é, segundo o autor, permanente — porque são casos em que o desafio à estrutura social é a única forma de organização que concebem. (Turner 1974)

Portanto, sendo as *communitas* de Turner agrupamentos de sujeitos marginalizados e excluídos socialmente (sujeitos liminares) que constituem uma resistência à estrutura social, propõe-se então considerar, neste caso, o queer como uma dessas *communitas*.

Em 1979, poucos anos mais tarde a *O Processo Ritual*, Richard Dyer escreve um artigo no jornal gay britânico *Gay Left* sobre o fenómeno *disco* que estava, na época, a tornar-se bastante popularizado inserindo-se na cultura mainstream. Neste artigo, Dyer propõe um olhar sobre o fenómeno da perspectiva da sensibilidade e do afecto, debruçando-se sobre as suas implicações sociais e explorando o seu carácter subversivo. Neste sentido, Dyer concebeu a experiência do fenómeno *disco* como uma alternativa que provocou uma quebra entre o que as coisas eram e o que podiam ser. Usando as suas palavras:

“... A *disco* é mais do que uma forma de música, apesar de a música estar no seu coração. A *disco* é também um tipo de dança, clube, moda, cinema, etc.; — numa palavra, uma certa *sensibilidade*, manifestada através da música, clubes, etc., histórica e culturalmente específica, económica, tecnológica, ideológica e esteticamente determinada — e sobre a qual vale a pena pensar.”⁶

Foi precisamente este espaço, descrito por Dyer como utópico e com características que excedem a experiência mundana que, nos anos oitenta e noventa, acolheu uma série de comunidades marginais como os negros ou a comunidade LGBT. A *disco* consistia em eventos nocturnos de música e dança onde estas comunidades se reuniam para celebrar em conjunto, provocando sensações de pertença e comunhão, bem como de escape às pressões sociais do dia-a-dia. Actualmente, a comunidade *queer* encontra no clube um espaço seguro e na vida

⁶ “... disco is more than just a form of music, although certainly the music is at the heart of it. Disco is also kinds of dancing, club, fashion, film etc.; - in a word, a certain *sensibility*, manifest in music, clubs etc., historically and culturally specific, economically, technologically, ideologically and aesthetically determined - and worth thinking about.” (Dyer, 1979, 20-23)

nocturna uma estratégia de resistência, do mesmo modo que na época de Dyer a *disco* desempenhou este papel noutras comunidades marginais. Precisamente por no clube ser possível a manifestação de uma certa sensibilidade comum àquela comunidade, este torna-se um espaço onde os símbolos, códigos e rituais comuns podem ser livremente expressados entre os sujeitos da comunidade *queer*, e o clube surge aqui como um espaço da anti-estrutura.

4.1. O Clube como Espaço Heterotópico

Outros Espaços, conferência de Michel Foucault publicada em 1984, revela o pensamento do autor sobre a relação entre o espaço e as hierarquias sociais de poder. Ao elaborar o conceito heterotopia, Foucault debruça-se sobre espaços como prisões ou escolas que surgem socialmente como ‘não-lugares’, no sentido em que os indivíduos que os habitam são excluídos ou marginalizados e não revelam importância significativa para a estrutura; neste sentido, Foucault pensa estes espaços como estando fora dos lugares aceites, fora das normas ou condutas socialmente estabelecidas, constituindo por isso o local onde os conflitos mais se desenvolvem e onde a tensão social se instala. De facto, esta ideia de Foucault é bastante relevante para pensar o clube e a sua relação com a *communitas queer*, já que são precisamente as suas características heterotópicas que lhe permitem emergir como espaço significativo para as expressões e práticas desta comunidade, ou seja, novamente, como espaço da anti-estrutura.

PARTE II: DO *QUEER*

1. Breve Introdução à Teoria *Queer*

Um termo tão multivalente como *queer* foi adquirindo diferentes significados até à sua utilização recorrente pela academia. Actualmente há um consenso geral de se trata de um conceito “radical, que rejeita categorias binárias, (...) abraça categorias mais fluidas e tende a universalizar” (Raymond 2003, 98)

A Teoria *Queer* emerge do cruzamento do trabalho de vários filósofos, sociólogos e estudiosos como Michel Foucault, Eve Sedgwick ou Judith Butler. Como uma linha de pensamento ainda em construção, foi altamente influenciada pelo existencialismo de Simone de Beauvoir (e teorias sobre género), pela psicanálise e o pós-estruturalismo, por exemplo. Ergue-se como uma teoria crítica que se opõe à classificação de identidades, aos binarismos, cisnormatividade e heteronormatividade como reguladores de poderes sociais, o patriarcado e o capitalismo. Trata-se de uma teoria pós-identitária que se orienta para a subversão das ideias estabelecidas e para o desnaturalizar a ideia de identidades (e do que elas socialmente implicam). Neste sentido, a Teoria *Queer* posiciona-se no ponto oposto ao sistema de género e às hierarquias sociais que este institucionaliza. A designação actual — Teoria *Queer* — foi introduzida por Teresa de Lauretis que distinguiu a questão do género das diferenças sexuais, promovendo a problematização de uma questão que estava naturalizada aos desenvolver um pensamento a partir das teorias de Michel Foucault.

É de desconstruções que emerge a Teoria *Queer*, por oposição à ordem ocidental binária na qual um sujeito se define socialmente por subordinação ou sobreposição ao Outro. Neste sentido, a perspectiva *queer* propõe a recusa de identidades e categorias como estratégia de resistência ao poder, já que são estas que o suportam. Assim, *queer* descreve uma diversidade de práticas críticas. (Spargo, 1999)

Importa considerar, para efeitos de introdução à Teoria *Queer*, o pensamento da autora Judith Butler que entende o sexo não como uma característica imutável da biologia mas com um dispositivo que produz o género, constituindo assim um meio discursivo através do qual se naturalizam os sexos. Neste sentido, Butler refere-se ao termo *queer* como um movimento que contesta as normas estabelecidas, o que nos faz retornar ao pensamento de Victor Turner e das *communitas*.

Como crítica à ideia de uma identidade essencialista, o conceito queer estabelece uma estreita relação com o conceito de desidentificação de José Esteban Muñoz, que o descreve

como um processo de estratégias de resistência e sobrevivência dos sujeitos de minorias que sofrem hostilidades na esfera pública. O autor sugere um processo de identificação subversiva que se traduz através de performances culturais. Os sujeitos que se adequam ao modelo social estabelecido são capazes de assumir uma identidade, enquanto que aqueles que não estão em conformidade com o mesmo modelo necessitam da experiência da subcultura para produzir uma activação da consciência do eu, ou seja, a desidentificação.

Voltando a Judith Butler, é de salientar o conceito de performatividade, que a autora define como a prática discursiva pela qual os sujeitos se constroem. Esta ideia relaciona-se com manifestações corporais identitárias que permitem que o indivíduo adquira uma identidade reconhecida pelos seus pares, implicando a repetição de actos performativos como resposta ao modelo dominante. Para Butler, o género é criado através da repetição de actos, gestos e movimentos corporais.

Também as considerações de Paul Preciado sobre a natureza pro-estética do género são relevantes para o contexto da Teoria *Queer* já que, segundo o autor, este surge como representação da verdade e como resultado de uma tecnologia que fabrica corpos sexuais. Para Preciado, *queer* sustenta-se na multiplicidade de corpos que se opõe aos regimes que constroem os “normais” e os “anormais” — corpos de resistência.

De considerar são ainda as propostas de Jack Halberstam que formulou novas hipóteses no que diz respeito às diferenças de género e sexo que emergiram das teorias dos autores que o antecederam. De destacar, são as problematizações que colocou no que diz respeito à relação entre os “desvios sexuais” e patologias. *Queer*, como o estilo de vida das múltiplas “pertenças”, inclui existências sexuais, de género, sociais e culturais que se localizam fora do sistema heteronormativo, regulado pelas convenções da família e da reprodução de um sistema capitalista.

Em comum, as teorias e os contributos destes autores têm a ideia de que a Teoria *Queer* se estabelece por oposição ao que em cada momento histórico se estabelece como dominante, sendo que o entendimento *queer* dos corpos e dos indivíduos provoca fragilidades no sistema binário que regula a sociedade em que vivemos — a estrutura de que Turner nos fala —, permitindo uma amplificação das possibilidades e representações. Por este motivo, *queer* enquanto *communitas* (Turner 1974) contém uma sensibilidade própria que o caracteriza e de especial relevância nesta dissertação.

2. Temporalidade *Queer*

“... A temporalidade *queer* perturba as narrativas normativas do tempo que formam a base de toda a definição do humano em quase todos os nossos modos de entendimento, desde os profissionais da psicanálise e da medicina, os estudos socio-económicos e demográficos em que todos os estados políticos se baseiam, até à nossa compreensão do afecto e da estética.” (Halberstam 2005, 89)⁷

A questão temporal é essencial se pensarmos em *queer* como *communitas*. Enquanto agrupamento da contra-estrutura, o seu posicionamento em relação ao tempo difere da estrutura dominante, para a qual valores como a longevidade, a produtividade, a reprodução, a segurança ou família são dominantes. No contexto *queer*, todas estas ideias são subvertidas e o principal objectivo passa a ser “estar no presente”.

Entrar no clube, em termos *queer*, constitui abandonar uma realidade e entrar numa nova que difere da anterior. O clube surge fora de todos os espaços, no sentido em que lá dentro se torna possível estar em qualquer lugar. O consumo de drogas pode induzir noções temporais alteradas, em conjunto com alinhamentos luminosos que fragmentam o espaço em vez de o unificar (por exemplo a luz strobe ou as bolas de espelhos). Estes espaços heterotópicos (Foucault, 1984) com pulsação irregular são espaços de uma temporalidade *queer*, uma temporalidade que “abandona os enquadramentos temporais da reprodução burguesa e da família, longevidade, risco/segurança e herança” (Halberstam 2005, 6).

A temporalidade *queer* é uma temporalidade que está constantemente a reinventar-se através “do empreendimento particular de alguém, actos performativos de auto-percepção experimental e filiação” (Barber and Clark 2002, 8). A organização segundo um enquadramento de temporalidade *queer* implica, tornando a Muñoz, uma desidentificação contínua.

O clube é um espaço onde a temporalidade *queer* se torna possível essencialmente por dois motivos. O primeiro tem a ver com o seu horário de funcionamento que se opõe ao horário associado à estrutura. O segundo, tem a ver com a própria temporalidade do som:

“O tempo sonoro tem lugar imediatamente de acordo com uma dimensão completamente diferente, que não é a da simples sucessão. Ele é uma presença nas ondas de uma intensidade, não um ponto numa linha; é um tempo que se abre, que esvazia, que se amplia ou ramifica, que se envolve ou separa, que se

⁷ “... *queer* temporality disrupts the normative narratives of time that form the base of nearly every definition of the human in almost all of our modes of understanding, from the professions of psychoanalysis and medicine, to socioeconomic and demographic studies on which every sort of state policy is based, to our understandings of the affective and the aesthetic.” (Halberstam 2005, 89)

torna ou é tornado em *loop*, que se estende ou contrai, e por aí em diante.”
(Nancy 2007, 13)⁸

No alinhamento sonoro do clube o tempo não se traduz apenas pela sua passagem, mas nas relações das melodias, das camadas de ritmo, das quebras, da atmosfera. É um tempo que emerge de si próprio e que confere uma espécie de satisfação imediata, tornando-se urgente e significativo o momento de “estar no som”.

Esta ideia de se posicionar no presente através da experiência do corpo e dos sentidos produz um efeito prazeroso que pode ser pensado em analogia como a experiência de *jouissance* de Lacan. Ocupar o lugar do presente iminente através de uma dissolução contínua e uma reinvenção do sujeito constitui uma desidentificação com a lógica do futuro. Esta desidentificação é essencialmente o que constitui um posicionamento *queer*, que propõem um corte radical com a doutrina do futuro — heteronormativa e reprodutiva.

Como é possível compreender, esta temporalidade *queer* para a qual o clube constitui o espaço onde a sua exploração é (de forma mais evidente) permitida, relaciona-se directamente com a temporalidade das *communitas* de Turner, que são geralmente pouco duradouras e após a fase liminar acabam por ser absorvidas pela estrutura. Mas se pensarmos na Teoria *Queer* e no seu carácter contínuo de oposição à norma, talvez esta comunidade seja precisamente um dos casos em que o desafio à estrutura é a única forma de organização possível, possuindo, portanto, uma liminaridade permanente. Nas palavras de Agamben: “... A entrada na temporalidade do presente é uma caminhada em direcção a uma arqueologia daquilo que no presente não podemos viver...”

3. A Estética *Queer*

A liminaridade permanente discutida anteriormente parece relacionar-se de forma evidente com a disposição do *queer* para a recusa das ordens sociais e políticas, ou seja, a recusa da estrutura. Neste sentido, a liminaridade surge como uma característica transversal aos vários elementos que constituem esta *communitas* e nos quais podemos incluir, para efeitos desta dissertação, a arte e as expressões estéticas dos sujeitos que a integram.

⁸ “Sonorous time takes place immediately according to a completely different dimension, which is not that of simple succession (collary of the negative instant). It is a present in waves on a swell, not in a point on a line; it is a time that opens up, that is hollowed out, that is enlarged or ramified, that envelops or separates, that becomes or is turned into a loop, that stretches out or contracts, and so on.” (Nancy 2007, 13)

A arte *queer* apresenta-se sobretudo como uma sensibilidade compartilhada já que os artistas que a praticam não possuem uma genealogia convencional nem uma história linear, mas antes uma extrema necessidade e desejo de expressão que acaba por narrar uma história das coisas que as afirma como *queer*. A crítica da estética *queer* não tem por base a identidade sexual do artista nem relação com nenhum tipo de essencialismo, mas antes um envolvimento com modos de ser politizados. A linguagem da arte *queer* é uma evolução da arte feminista que procurava recuperar experiências e materiais não valorizados historicamente no sistema normativo. A desordem, o toque (no sentido do tacto), a confusão pictórica, o exagero e as sensações são provavelmente algumas das propriedades inerentes à estética *queer*, mas ambicionar por uma linha coerente é corromper o propósito da própria definição fluída e mutável do termo. A estética *queer* pode ser porque se está a tornar, no sentido em que a reflexão da comunidade que a pratica incide essencialmente sobre a transformação e a mutabilidade, posicionando-nos num mundo que não é estável ou fixo, mas ambíguo. Esta nova sensibilidade é profundamente plural, mas o que pode constituir o seu ponto unificador será eventualmente a relação que estabelece com o modo de vida da comunidade — “De facto, o principal objectivo da arte é mostrar, expor e exhibir modos de vida.” (Groys 2016, 30)⁹ — em que o prazer é o último objectivo. Nas palavras de Susan Sontag:

“... O propósito de toda a arte é sempre, em última análise, dar prazer — através das nossas sensibilidades pode levar tempo a apreendermos que formas de prazer a arte nos pode oferecer no tempo de que dispõe. (...) A sensibilidade moderna está mais do que nunca envolvida com o prazer. Porque a nova sensibilidade exige menos ‘conteúdo’ na arte, e é mais aberta aos prazeres da ‘forma’ e do estilo...”¹⁰

3.1. A Performance

Devido a esta relação directa com o prazer e com o corpo, a arte *queer* é profundamente performativa. A performance parece ser, portanto, a prática artística que estabelece uma relação mais estreita com o contexto *queer*, surgindo como uma articulação visual desta *communitas*

⁹ “Indeed, the main goal of art is to show, expose, and exhibit modes of life.” (Groys 2016, 30)

¹⁰ “... The purpose of art is always, ultimately, to give pleasure — though our sensibilities may take time to catch up with the forms of pleasure that art in a given time may offer. (...) The modern sensibility is more involved with pleasure in the familiar sense than ever. Because the new sensibility demands less ‘content’ in art, and is more open to the pleasures of ‘form’ and style...” (Sontag 2018, 53)

que evidencia as suas possibilidades estéticas. As expressões performativas dos artistas *queer* revelam sobretudo os paradigmas das sexualidades quando estas são entendidas, em termos Lacanianos, como exemplos de *jouissance* transgressivas. Neste sentido, estes artistas exploram visualmente aquilo que não podem proferir e o que excede os limites da linguagem verbal, suportando-se noutro tipo de discurso. Quando acontecem no contexto do clube, estas performances estabelecem uma relação directa com as próprias características do espaço que possibilitam uma maior abertura a tudo o que são as expressões do corpo e que em alguns casos se transformam em objectos de reflexão crítica e auto-crítica. Nesta situação as obras criadas acabam por evidenciar o potencial disruptivo do próprio clube, como vimos anteriormente.

De facto, o argumento Lacaniano da *jouissance* do homossexual é um exemplo de *jouissance* transgressiva, articulada por estes artistas através do corpo, trajes e performances propostas. A negação do eu, que ocorre por processos de desidentificação, é central para a ideia de uma *jouissance queer* e é profundamente transgressiva na medida em que quebra as barreiras da própria identidade e destrói as fronteiras da sociabilidade, tornando o espaço da *communitas* — o clube — num terreno fértil para as práticas artísticas. O continuo entre a vida e a arte, ou mais particularmente, o artista como sujeito do seu próprio direito e como produtor criativo constitui a base desta ideia em que o clube emerge como uma tela em branco:

“A noção de cultura de Matthew Arnold define arte como a crítica da vida — isto sendo entendido como a preposição das ideias morais, sociais e políticas. A nova sensibilidade entende a arte como extensão da vida — isto sendo entendido como a representação dos (novos) modos de vivacidade.” (Sontag 2018, 47)¹¹

O modo como estes artistas articulam a sua própria vida com a sua obra torna presentes uma série de significados corporais subjectivos, que estes utilizam para questionar a (suposta) integridade dos corpos sexuais. A face, por exemplo, é um dos elementos do corpo geralmente anulado ou obscurecido através de maquilhagem ou da utilização da própria luz que, no clube, funciona como no teatro e oferece possibilidades de ocultar ou revelar aquilo que se deseja. Também as características genitais do performer são geralmente disfarçadas, através do traje ou da pose, posicionando-o no ambíguo. Esta descrição poderá lembrar o *drag*, mas é interessante notar que essas barreiras são ultrapassadas quando Butler nos fala desta prática em

¹¹ “The Matthew Arnold notion of culture defines art as the criticism of life — this being understood as the propounding of moral, social and political ideas. The new sensibility understands art as the extension of life — this being understood as the representation of (new) modes of vivacity.” (Sontag 2018, 47)

particular como sendo uma paródia. A performance *queer* do clube não constitui esta paródia, mas antes uma declaração de um modo de vida materializada na experimentação:

“Sensações, sentimentos, as formas formas abstractas e estilos de sensibilidade contam. É a isto que a arte contemporânea se refere. A unidade básica para a arte contemporânea não é a ideia, mas a análise e extensão das sensações. (Ou se é uma ‘ideia’, é sobre a forma da sensibilidade.) Rilke descreveu o artista como alguém que trabalha ‘em direcção a uma extensão das regiões dos sentidos individuais’; McLuhan chama aos artistas ‘especialistas em consciência afectiva’. E os trabalhos mais interessantes de arte contemporânea são aventuras na sensação, novas ‘misturas sensoriais’. Este tipo de arte é, por princípio, experimental.” (Sontag 2018, 48)¹²

Um dos argumentos mais relevantes nestas propostas é de facto a questão de que o feminino/masculino não possui relação directa com o corpo, e as suas manifestações corporais não revelam nenhum dos géneros de forma satisfatória. Estes artistas servem-se disto como estratégia criativa de forma deliberada, questionando as regras de comportamento e aparência e o seu posicionamento *queer* no mundo. Assim, usam meios de expressividade e individualidade para atingir o objectivo comum de anular uma questão que é transversal ao contexto em que se inserem, manipulando o corpo como uma simulação significativa para demonstrar que as suposições relativas à subjectividade sexuada não possuem legitimidade; encenam processos psíquicos de subjectivação, e encorajam caracterizações incomuns e não normativas do eu; e, para além disto, situam-se na performance porque aquilo que propõem e aquilo de que se servem só pode existir no momento. Demonstram a impossibilidade do género e rompem com ele ao propor-se aparecer no simbólico do qual são geralmente excluídos.

Estas propostas criativas são muitas vezes feias e agressivas, servindo-se de tabus para explorar as questões pretendidas. A morte surge aqui como último elemento simbólico e marca o fim da subjectividade, já que a corporalidade homossexual é precisamente o local de dissolução da subjectividade. A própria existência está à margem da vida, ou seja, fora da estrutura de Turner, sugerindo a impossibilidade da vida e da morte como entidades absolutas.

Este movimento da vida como arte de uma posição liminar parece ecoar o cerne da

¹² “Sensations, feelings, the abstract forms and styles of sensibility count. It is to these that contemporary art addresses itself. The basic unit for contemporary art is not the idea, but the analysis of and extension of sensations. (Or if it is and ‘idea’, it is about the form os sensibility.) Rilke described the artist as someone who works ‘toward an extension of the regions of the individual senses’; McLuhan calls artists ‘experts in sensory awareness’. And the most interesting works of contemporary art are adventures in sensation, new ‘sensory mixes’. Such art is, in principle, experimental.” (Sontag 2018, 48)

experiência humana. A arte torna-se uma ferramenta que instiga ao rompimento da essência de subjectividade, possibilitando a transgressão não apenas da sexualidade mas da própria existência.

A desidentificação e o discurso visual sobre ela produzido surgem aqui como estratégia base para as criações destes artistas, e o clube como arena e laboratório de experimentação. Integradas no contexto dos eventos, estas propostas performativas encontram as suas possibilidades no discurso do sensível, do sentidos, e tornam-se parte da própria atmosfera afectiva do clube onde acontecem, contaminando-se mutuamente. Se por muito tempo estas performances se debruçavam apenas sobre políticas do corpo e ideias evidentes sobre sexualidade e corporalidade, encontram-se neste momento, cada vez mais, a deslocar-se para territórios ambíguos e a estabelecer uma estreita relação com a generalidade da arte contemporânea.

No clube, cria-se uma nova forma de sociabilidade colectiva que excede o potencial dos regimes convencionais das práticas artísticas. Neste contexto, os sujeitos podem explorar movimentos sem forma e desenvolver uma comunicação empática, em que um corpo se move em relação a uma série de outros corpos numa lógica fluída e como parte integrante de uma entidade atmosférica, ambígua: o próprio espaço que habitam. A pista de dança produz uma intensidade colectiva em que as performances no clube se revelam como a materialização máxima desta sensibilidade comum.

Peggy Phelan afirma que “a interacção entre o objecto artístico e o espectador é, essencialmente, performativa – e, portanto, resistente à ânsia de validação e precisão endémica do discurso da reprodução.” Aqui, Phelan está a referir-se às dinâmicas inerentes ao encontro entre o espectador e a obra de arte, sugerindo que é um processo fluído de envolvimento em vez de um encontro estático e temporal – e como se torna agora evidente, o clube constitui o lugar perfeito para este encontro.

4. Desorientação e Revolução

O efeito de desorientação é inerente à permanente oposição *queer* que o retira do enquadramento da estrutura. Esta saída da lógica do futuro para a imediatez do agora através de uma ‘overdose’ afectiva é uma das razões pelas quais o clube surge como um local socialmente *queer*, como vimos anteriormente. Na obra *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*, Sara Ahmed fala-nos da relevância da ideia de desorientação no contexto desta *communitas*, declarando que “momentos de desorientação são vitais. São experiências

corporais que elevam o mundo, ou retiram o corpo do chão.”¹³

A ideia de estarmos expostos a um estado orientado através da desorientação leva-nos de novo à noção de corpo sensitivo em movimento e do processo sensorial. Assim, a desorientação relaciona-se com o processo de sentir (da perspectiva dos sentidos), com o afecto e com a experiência estética.

O cinema, a rádio, a televisão ou a internet são exemplos de fenómenos com efeitos de desorientação que alteram significativamente o modo como percebemos o mundo e o que nos rodeia. De facto, a maioria dos fenómenos sensitivos, como luzes fortes ou cheiros intensos, têm o potencial de desorientar. O som pode ser particularmente instigador desta desorientação pela sua materialidade omnipresente e pelo modo sinestésico como se inscreve no corpo. Neste caso os clubes tornam-se espaços de potencial desorientação pela amplificação exagerada do som (e do carácter atmosférico que lhe é inerente), tanto a nível físico como a nível da subjectividade dos sujeitos que nele se encontram; aqui, de modo semelhante ao estado de *trance*, a desorientação é prolongada e emerge como uma experiência de afecto que desintegra a distinção espacial entre o sujeito e o objecto: “[No espaço sonoro] simplesmente não faz sentido pensarmos que existe um interior e um exterior no mesmo sentido das modalidades sensitivas visuais, que se preocupam com faces e arestas e nos restringem.” (Henriques 2003, 459)¹⁴

O resultado desta experiência em particular permite um contacto com a *jouissance* transgressiva de que falamos anteriormente: “A desorientação é uma forma de descrever as sensações que emergem quando perdemos a noção de quem somos. Essa perda pode ser convertida na alegria de um futuro que acabou de se revelar.” (Ahmed 2007, 20)¹⁵

No clube, parte da exploração acontece através da dança e do movimento que são a materialização física do som e de um momento afectivo. A expressão física do processo contínuo de individualização resulta então das alterações pro-estéticas das dimensões do corpo, geradas através da interacção com os restantes elementos que participam no evento e da sua dissolução no (e com o) próprio ambiente.

O carácter permanentemente liminar dos sujeitos da *communitas queer* permite-lhes

¹³ “... moments of disorientation are vital. They are bodily experiences that throw the world up, or throw the body from its ground.” (Ahmed 2007, 157)

¹⁴ “... it simply does not make sense to think of having an inside and an outside in the way that the visual sensory modality, with its preoccupation with surfaces, restricts us” (Henriques 2003, 459)

¹⁵ “Disorientation is a way of describing the feelings that gather when we lose our sense of who it is that we are. Such losses can be converted into the joy of a future that has been opened up” (Ahmed 2007, 20)

posicionarem-se neste processo contínuo que estabelece uma relação directa com a ideia de revolução; porque sujeitos liminares estão em constante desacordo e desafio com a estrutura. A desorientação praticada por estes sujeitos, na lógica da troca do futuro pelo presente, consiste precisamente numa atitude revolucionária face à estrutura e reflecte a relação directa entre esta *communitas* e a fluidez do mundo. Diz-nos Boris Groys:

“Para destruir ou transformar a materialidade dos nossos corpos temos que iniciar uma revolução. Uma revolução é uma aceleração artificial do fluxo do mundo. É um efeito da incapacidade de espera até que a ordem existente colapse e liberte o ser humano da sua personalidade. É por este motivo que a revolução é o único meio através do qual o ser humano pode aceder à totalidade do fluxo.” (Groys 2016, 30)¹⁶

¹⁶ “To destroy, or at least transform, the archives that materially support our persons during our lifetime, we need to initiate a revolution. The revolution is an artificial acceleration of the world flow. It is an effect of impatience or unwillingness to wait until the existing order collapses by itself and liberates a human being from his or her personality. That is why revolutionary practice is the only way by which post-metaphysical, materialist man can find an access to the totality of the flow.”

PARTE III: PANORAMA LOCAL – FAZ-SE ARTE À NOITE

1. Eventos Nocturnos como Práticas Artísticas

Para efeitos desta dissertação o clube e os eventos nocturnos foram explorados da perspectiva da *communitas queer* e do contágio mútuo entre estes dois universos que culmina, muitas vezes e cada vez mais, em práticas artísticas particulares. No entanto, parece tornar-se evidente que esta ideia pode ser alargada se pensarmos nas características atmosféricas e afectivas do clube, na sua relação com o movimento e o tempo e por fim, nas suas propriedades estéticas. Neste sentido, proponho que o próprio clube e os eventos que nele acontecem (e que só nele encontram espaço para acontecer do modo que acontecem) possam ser pensados como uma prática artística.

A criação de um evento nocturno neste contexto particular, como é o caso da festa *Groove Ball* que abordaremos a seguir, possui laços estreitos com os métodos e pensamento de uma série de práticas artísticas contemporâneas. Em primeiro lugar, um evento nocturno como este apresenta uma logística inerente muito semelhante à da produção de uma exposição, por exemplo. Mas para além disso, a própria ideia de criar uma experiência estética e do sensível através do pensamento sobre vários elementos (o som, as luzes, as performances, os trajes, a maquilhagem, o fumo, a atmosfera) relaciona-se profundamente com o pensamento artístico em qualquer área.

A longevidade como objectivo primeiro das sociedades da estrutura prende-se com a ideia de Boris Groys sobre o eternizar da arte nos museus, que a salvaguardam. Mas numa *communitas* como a *queer*, a vida é efémera e a experiência arriscada, tal como a arte no clube e para o clube o reflecte: é uma prática artística de um tempo presente (aqui e agora), efémera, performativa, um *happen* do qual apenas sobrevive o registo. Os museus actuais também começam a trabalhar com esta ideia da efemeridade da arte contemporânea e dos eventos artísticos, como nos diz Groys, mas a *communitas queer* fê-lo desde sempre no contexto dos espaços onde foi tendo oportunidade de estabelecer as suas práticas: o clube. De novo, provavelmente o eternizar da existência seja um objectivo comum a todos com excepção dos sujeitos liminares.

Se “o principal objectivo das ditaduras curatoriais contemporâneas é introduzir o museu de

arte no fluxo — tornar a arte fluída, sincronizá-la com o fluxo do tempo.” (Groys 2016, 18)¹⁷, então os eventos nocturnos, particularmente os *queer*, são provavelmente os antepassados mais evidentes desta ‘nova’ ideia sobre arte e tempo.

2. *Groove Ball*

Em Portugal há alguns casos de eventos nocturnos que se relacionam com as práticas artísticas, e é interessante notar que todos eles têm ligação ao panorama *queer*. Para efeitos desta dissertação, optou-se por explorar um caso em particular de um evento criado no Porto em 2011: a festa *Groove Ball*. De facto, a perspectiva local pareceu um ponto relevante para uma compreensão e acesso mais directos ao fenómeno em questão, bem como pela relação que estabelece com o panorama artístico que nos envolve directamente.

A *Groove Ball* é uma festa nocturna *queer* residente no *Maus-Hábitos — Espaço de Intervenção Cultural* que acontece bimestralmente e que foi criada a partir de uma mescla de várias referências. Filmes como *Paris is Burning* (1990) ou *Party Monster* (2003) funcionaram como motor para o emergir da festa que se estabelece como uma reinterpretação portuense das *ballroom* nova-iorquinas dos anos noventa e que não funciona como um espaço exclusivamente LGBT, mas aberto a todos os que o quiserem conhecer.

Desde a primeira edição a festa foi sofrendo algumas alterações, mas o *Vogue*, dança inspirada nas poses das passarelas de moda, foi sempre um dos seus pontos altos que atraiu uma série de artistas e convidados. Actualmente, a organização da festa interessa-se essencialmente pela plataforma *House of Groove Ball* que apoia monetaria e criativamente artistas *queer* em emergência e que se servem da festa como palco ou galeria para o trabalho que desenvolvem. Para além disto, *House of Groove Ball* funciona como um programa de curadoria para o trabalho que estes artistas vão desenvolvendo, trabalhando maioritariamente em regime de parceria. De facto, as obras produzidas podem ser levadas a qualquer lugar que as acolha, mas são criadas na e para a *Groove Ball*, onde o público já está mais que preparado para interrupções (ou amplificações) no que seriam as dinâmicas de uma noite ‘normal’. A festa *Groove Ball* tem estabelecido relações com alguns órgãos de práticas artísticas mais estabelecidos, como o festival de cinema *Queer Porto/Lisboa* ou a *BoCA — Biennial of Contemporary Arts*.

Assim, para efeitos desta dissertação e pelos motivos acima mencionados, a *Groove Ball*

¹⁷ “... the main goal of these temporary curatorial dictatorships is to bring the art museum into the flow — to make art fluid, to synchronize it with the flow of time.” (Groys 2016, 18)

surge a título de exemplo da relação do clube com as práticas artísticas no contexto *queer* e da possibilidade destes eventos constituírem em si uma prática artística. Neste sentido, realizaram-se algumas entrevistas aos participantes (organizadores, gerentes do espaço de acolhimento, público e artistas) para compreender de que forma estas vozes se interligam e comunicam dentro desta experiência, bem como a natureza deste evento em particular — e com rituais específicos — da perspectiva da *communitas* que o constitui.

2.1.Vozes

A exploração deste fenómeno através das vozes dos seus membros foi bastante relevante para compreender os elementos comuns às memórias provocadas pela experiência do clube e das suas expressões artísticas. O mais relevante parece de facto a falta de palavras para descrever a experiência vivida, sendo caracterizada por palavras como ‘único’ e ‘irrepetível’, complexa de descrever, entre outros, como referem os organizadores da festa: “É difícil descrever uma experiência tão única como estar rodeado de pessoas que nos aceitam e que se podem expressar livremente! A *Groove Ball* é um momento de respeito e liberdade em que tudo pode acontecer.”

Assim, percebe-se uma dificuldade imensa na tradução da experiência para a narrativa, mesmo por parte da própria organização da festa, o que pode explicar de alguma forma a falta de discurso académico no que diz respeito à cultura do clube e à libertação que esta possibilita. Deparamo-nos com os limites da linguagem de uma forma evidente no que diz respeito às sensações e sentimentos relacionados com esta experiência, sendo muitas vezes explicada pelos seus participantes através de analogias ou metáforas, em que termos como ‘sentir-se em família’, ‘sentimento de aconchego’ ou a ideia de pertença são frequentemente apontados como podemos observar nas afirmações de um dos responsáveis pelo espaço que acolhe a festa: “... proporciona-me um sentimento de aconchego, sinto-me em família.”

O público utiliza repetidamente expressões como ‘posso ser quem sou’, ‘sinto-me bem’, ‘exploração e criatividade’, ‘liberdade’ e ‘euforia’ para descrever a experiência da *Groove Ball*: “Esta festa permite-me ser quem sou e o que quero ser. Posso ir de salto alto ou sapatilha, de sombra de glitter ou olheiras do trabalho, e ninguém me vai olhar de lado e julgar quem sou ou o que estou ali a fazer.”; “A *Groove* faz-me sentir bem e puxa o meu lado criativo (...)”

Já a equipa responsável pelo espaço que acolhe a festa fala-nos da *Groove Ball* como um acontecimento pertinente e que se relaciona perfeitamente com a génese do *Maus Hábitos* — *Espaço de Intervenção Cultural*. Para além disto, referem o espírito crítico e riqueza estética

da festa como pontos essenciais, e ainda a relevância desta relação — *Groove Ball* e *Maus Hábitos* — para o amadurecimento da cidade do Porto e do pensamento do nosso tempo: “Em particular, o panorama *queer* está na génese daquilo que são o *Maus Hábitos*, pois não procurámos esse panorama, nem ele nos procurou: sempre estivemos juntos, do mesmo lado da história, a caminhar no mesmo sentido. O encontro entre a *Groove Ball* e o *Maus Hábitos* é consequência natural disso mesmo.”; “O *Maus Hábitos* aprendeu e aprende muito com a *Groove Ball*. Pensamos que o mesmo acontece no sentido inverso. Desta relação saem vencedores os públicos e a cidade. (...) Para os públicos, o impacto é lento mas poderoso, sobretudo ao nível da evolução das mentalidades.”

Da perspectiva dos artistas que colaboraram e têm vindo a desenvolver trabalho em parceria com a festa, salienta-se a ideia de exploração, do desejo de fazer o público dançar, da atmosfera em que a sua obra se liga às dinâmicas do público e vice-versa. Referem também a liberdade criativa, a energia positiva e comunicativa do ambiente, e um contágio mútuo entre o trabalho que desenvolvem e a própria *Groove Ball*. Falam-nos de estímulos e de inspiração, e sobretudo da relevância da festa para parte do seu trabalho: “It made me really happy, my goal with my music is to make people either cry or dance, hopefully both. Don't know if anyone cried, but they danced.”; “É uma relação muito boa porque eu acabo por ajudar a moldar o imaginário que as pessoas têm da festa, contribuo para a atmosfera e para as memórias.”; “The portuguese audience was welcoming of my live performance, excited and supportive. The positive energy was communicative. (...) It is inspiring and stimulating as an artist to get such a positive feedback from an audience and dedicated team of organisers.”

Para além de repetirem várias das sensações acima mencionadas, os organizadores da festa acrescentam ao diálogo a ideia da *queerização* da cidade e dos seus espaços através das práticas artísticas, uma ideia que pareceu particularmente relevante para incluir nesta dissertação: “... a *Groove Ball* acaba por ser a primeira ou uma das festas pioneiras no que toca à introdução do movimento *queer* no circuito geral da noite do Porto, ou seja, fora do circuito *gay*, contribuindo desta forma para a *queerização* dos espaços na cidade.”

De facto, todos estes termos que os entrevistados livremente seleccionaram para descrever a sua experiência da *Groove Ball* vão ao encontro das ideias acima propostas, em que os eventos nocturnos podem funcionar como espaços de experimentação onde as práticas artísticas da *communitas queer* encontram espaço para acontecer, permitindo que o clube opere como uma prática em si mesma.

As declarações dos membros participantes do evento estudado podem revelar uma falta de comprometimento ideológico que é relevante para o pensamento guia deste estudo. Constituem,

no entanto, exemplos do que Barbara Kennedy chama “sensibilidade mutante”.

O agrupamento dos indivíduos participantes em eventos como a *Groove Ball* abraça o espectro total de uma contra-cultura, ou seja, uma *communitas* que existe na periferia da estrutura cujo desejo parece ser mais explorar do que vincar identidades. Estes eventos são, portanto, sobre a criação de uma experiência, em que a música, o som, a componente visual e a atmosfera são elementos centrais, criando-se um tecido de estados de intensidade onde qualquer quantidade de laços pode existir e onde as práticas artísticas se desenvolvem profundamente, ou onde outras novas emergem.

PARTE IV: MEMÓRIA E ARQUIVO

1. Sobre a Memória e o Arquivo

Estabelece-se um desafio quando se pensa sobre os efeitos do ambiente atmosférico do clube nos indivíduos que o frequentam, que reside efectivamente na natureza efémera destes eventos. A experiência do clube não é apenas única e irrepetível, como referem alguns dos entrevistados, mas imaterial no sentido em que não pode ser retirada daquele espaço-tempo e reproduzida. Assim, é um evento que desdobra o tempo, singular no sentido em que depende de uma particular combinação de elementos num determinado momento. O que permanece é a sensação localizada tanto no corpo como na mente; uma impressão de que algo aconteceu tanto cognitivamente como ao nível da sensação. Devido a esta natureza intangível da experiência do clube, a memória torna-se um elemento importante no que diz respeito ao arquivo da cultura do clube, tal como é o caso da arte contemporânea. Assim, a internet torna-se o seu repositório e transforma-se num espaço de memória colectiva para a *communitas queer*.

Existem certamente algumas relações em tempo real no contexto do clube, mas é a impressão e a memória de experiências singulares, reais mas virtuais, que formam a base da comunidade. A internet permite uma espécie de reconstrução destes encontros originais no clube, incluindo implicações de subjectividade que a interacção na própria internet implica.

É interessante pensar nesta questão do arquivo da cultura do clube, da própria cultura *queer* e das suas expressões estéticas e colocá-las paralelamente à arte contemporânea e à actual revolução dos museus, ou do privilégio que estes constituíam até que a sociedade actual entregou todas as coisas, “incluindo obras de arte, ao fluxo do tempo.” (Groys 2016, 2)¹⁸

Neste sentido, Groys fala-nos no conceito de Reologia da Arte, ou seja, a discussão e pensamento sobre arte como um fluído, em que os museus se encontram submersos no fluxo do tempo e, lugares que costumavam abraçar colecções permanentes, são agora palco de projectos de curadoria, leituras, performances, *happenings* em constante mutação. De acordo com Groys, no nosso tempo a arte circula permanentemente de exposição em exposição, de colecção para colecção, envolvendo-se cada vez mais no fluxo do tempo. Assim, ao abandonar a contemplação repetida da mesma imagem significa que a arte abandonou o projecto de escapar à prisão do presente, não por resistir ao fluxo do tempo mas por colaborar com ele. Se todas as coisas presentes são transitórias, então é possível e necessário antecipar o seu eventual

¹⁸ “... including artworks, up to the flow of time.” (Groys 2016, 2)

desaparecimento. A arte contemporânea consiste precisamente na prefiguração e imitação do futuro no qual as coisas, agora contemporâneas, irão desaparecer. Esta imitação do futuro não pode produzir obras de arte, mas apenas eventos artísticos que demonstrem o carácter transitório do presente. (Groys 2016)

“Os eventos artísticos actuais não podem ser preservados e contemplados como as obras de arte tradicionais. No entanto, podem ser documentados, narrados e comentados. A arte tradicional produziu objectos artísticos, e a arte contemporânea produz informação sobre eventos artísticos.” (Groys 2016, 4)¹⁹

É precisamente isto que torna a arte contemporânea, tal como os eventos *queer*, compatível com a internet. O arquivo tradicional funcionava, segundo Groys, numa lógica de retirar o objecto do fluxo do tempo e colocá-lo sob protecção. Walter Benjamin descreveu este efeito como “a perda da aura”. Ao ser retirado do fluxo material, o objecto torna-se uma cópia dele mesmo, contemplado para além da sua inscrição original no “aqui e agora” do fluxo material. Um peça de museu é um objecto menos a sua aura original. (Groys 2016) O arquivo digital, pelo contrário, ignora o objecto e preserva a aura. O que permanece é a metadata, a informação sobre o aqui e agora da sua inscrição original no fluxo material: fotografias, vídeos ou testemunhos textuais. O objecto do museu sempre precisou de uma interpretação que substitua a sua aura perdida. A metadata digital cria uma aura sem objecto. Por este motivo é que a reacção adequada a esta metadata é a reencenação do evento documentado, numa tentativa de preencher o vazio que ficou no meio da sua aura.

Estas duas formas de documentação não são novas, mas o modelo actual — a internet — chega indubitavelmente a uma audiência muito mais alargada do que a própria obra de arte. No entanto, apesar de inteiramente diferentes, permanece a questão de que o fluxo material é irreversível porque o tempo não anda para trás. Ao estar imerso no fluxo das coisas, não podemos voltar a momentos anteriores no tempo ou experienciar eventos do passado. A única possibilidade de retorno reside nas ideias eternas de deus, ou na sua forma profana que são os museus e a eternidade que prometem. (Groys 2016)

Segundo Groys, a internet funda-se precisamente na possibilidade de retorno, já que todas as acções podem ser refeitas e toda a informação recuperada e reproduzida. A internet não é um

¹⁹ “Today’s artistic events cannot be preserved and contemplated like traditional artworks. However, they can be documented, “covered” narrated and commented on. Traditional art produced art objects. Contemporary art produces information about art events.” (Groys 2016, 4)

fluxo mas o seu reverso. A arte não prevê o futuro, mas demonstra o carácter transitório do presente, abrindo portas para o novo, num futuro em que as ordens que definem o nosso presente perderão poder e irão desaparecer.

Esta ideia de Groys sobre a documentação da arte contemporânea vai directamente ao encontro do modo de documentação da experiência do clube, como vimos anteriormente. No caso da *Groove Ball* os fotografos e os videógrafos são um dos casos de trabalho criativo profundamente relevante e que contribuem activamente para o registo dos eventos; de facto, a relação de oposição que a *communitas queer* estabelece como tempo leva-nos à noção de memória que possui aqui grande relevância. Online, tanto a arte contemporânea como os eventos *queer* se agrupam para formar o arquivo do efémero.

NOTAS CONCLUSIVAS

Ao longo deste trabalho tentou-se explorar as características e propriedades do clube e eventos nocturnos do panorama *queer* e a sua relação com as práticas artísticas contemporâneas. Este pensamento estruturou-se na ideia de liminaridade e *communitas* de Victor Turner, que foi essencial para estabelecer a relação entre o espaço do clube e a comunidade *queer*, bem como para entender a natureza do fenómeno que possibilita a emergência de práticas artísticas a partir desta articulação. Assim, pensou-se o *queer* enquanto *communitas* de indivíduos liminares, e explorou-se o clube enquanto espaço onde esta *communitas* encontra o seu lugar de expressão. Analisaram-se as características do clube que lhe permitem funcionar como lugar seguro e experimental, incidindo maioritariamente na atmosfera, no afecto e na própria experiência estética. Também se observaram as noções de subjectividade e *jouissance* transgressiva que em muito contribuem para o potencial artístico do clube e dos seus eventos. De facto, imaginar e habitar uma nova ordem temporal envolve necessariamente uma reinvenção da ideia de subjectividade e como esta é percepcionada, e a música, o som e a dança podem desempenhar um papel vital nesta quebra.

As ligações entre som, música, afecto, temporalidade, movimento e subjectividade não acabam no clube. Pensar a experiência colectiva da música através da lente do afecto ajuda a trazer novos entendimentos à utilização da música e do som em movimentos macro-políticos, por exemplo. As intensidades afectivas da experiência colectiva da música possibilitam efeitos de *jouissance*, como vimos, inspirando o movimento de massas de corpos para o futuro que ainda não chegou — numa quebra pro-activa com uma temporalidade opressiva, mesmo em situações de grandes tensões e revolta com a estrutura. Na presente dissertação surgiu um interesse na importância dos eventos *queer* nocturnos para o mundo da arte, como notei anteriormente, mas de facto os clubes podem ser muito significativos para pessoas que vivem nas margens da sociedade e para quem a experiência do clube pode ser uma linha de orientação existencial e um laboratório de experimentação da própria vida. Muito frequentemente, são mesmo palco das formas mais avançadas de sociabilidade como resultado das sensibilidades mutantes tecnologicamente induzidas, disfarçadas de diversão e expressas através do movimento.

Os clubes nocturnos e os seus eventos no contexto *queer* são objectos úteis de investigação para compreender como é que a produção de afecto e a experiência estética (ou sensitiva) podem abrir um caminho para novas sensibilidades e novas formas de nos imaginarmos (ou não imaginarmos de todo) a nós próprios. Isto acontece porque o objectivo do clube, que Tim Lawrence descreve como “uma forma alternativa de ‘trabalho’”, se sustenta precisamente na experiência colectiva de *jouissance* e no habitar do futuro presente através da sobrecarga sensitiva. (Lawrence 2006)

Espera-se que o presente trabalho sobre o clube como local de práticas artísticas e que, através do afecto e da experiência estética se apresenta como uma prática artística por si mesmo, possa ter colocado o clube no mapa dos Estudos Artísticos como local significativo e relevante para a produção cultural e julgamento académico.

BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E WEBGRAFIA

- Agamben, Giorgio. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (Vinicius Nicastro Honesko, Trans.). Chapecó: ARGOS.
- Ahmed, Sara. (2007). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bailey, Fenton, & Barbato, Randy (Writers). (2003). *Party monster*. UK.
- Bancroft, Alison. (2012). *Fashion and psychoanalysis: Styling the self*. New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Barber, Stephen M., & Clark, David L. (2002). *Regarding Sedgwick : Essays on queer culture and critical theory*. London: Routledge.
- Berger, John. (1972). *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin.
- Brewster, Bill, & Broughton, Frank. (2000). *Last night a dj saved my life*. New York: Grove Press.
- Bridger, Sam (Writer). (2012). *How clubbing changed the world*. UK.
- Busch, Wolfgang (Writer). (2006). *How do I look*. USA.
- Butler, Judith. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*(40), 519-531.
- _____. (1998). *Boddies that matter: On the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- _____. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- _____. (2004). *Undoing gender*. New York: Routledge.
- Classen, Constance. (1993). *Worlds of sense: Exploring the senses in history and across cultures*. New York: Routledge.
- Colucci, Emily. (2016). Inside ‘party out of bounds’, an art exhibition exploring nightlife as a form of activism. Retrieved 02-01-2018, from Thump, Vice https://thump.vice.com/en_uk/article/kb53m3/inside-party-out-of-bounds-an-art-exhibition-exploring-nightlife-as-a-form-of-activism
- Davis, Peter. (2013). A look back at Area, the ‘80s club that turned partying into an art. Retrieved 05-11-2017, from Paper Mag <http://www.papermag.com/a-look-back-at-area-the-80s-club-that-turned-partying-into-an-art-1427128384.html>
- Deleuze, Gilles. (2000). *Cinema 2: The time-image*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*

- (Brian Massumi, Trans.). Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard. (1979). In defence of disco. *Gay Left Issue*, 08, 20-23.
- Edelman, Lee. (2004). *No Future: Queer theory and the death drive*. Durham and London: Duke University Press.
- Foucault, Michel. (1984). Outros Espaços (Inês Autran Dourado Barbosa, Trans.) *Estética: Literatura e pintura, música e cinema* (2 ed., pp. 411-422). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. (1990). *The history of sexuality: An introduction* (Robert Hurley, Trans. Vol. 1). New York: Vintage Books.
- _____. (1998). *História da sexualidade: O uso dos prazeres* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Gitlow, Ali, & Editors, Artsy. (2016). These artists are proving that parties and club nights can be art. Retrieved 02-12-2017, from Artsy <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-9-artist-run-parties-you-ll-want-to-attend>
- Groys, Boris. (2016). *In the flow*: Verso Books.
- Halberstam, Judith. (1993). Imagined violence/ queer violence: Representation, rage, and resistance. *Social Text*(37), 187-201.
- _____. (1995). *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Durham NC: Duke University Press.
- _____. (2005). *In a queer time and place*. New York: NYU Press.
- Henriques, Julian. (2003). Sonic dominance and the reggae sound system session *The Auditory Culture Reader* (Michael Bull and Les Back ed., pp. 451-480). Oxford: Berg.
- Jagose, Annamarie. (1997). *Queer theory: An introduction*. New York: NYU Press.
- James, Robin. (2013). Oppression, privilege & aesthetics: The use of the aesthetic in theories of race, gender and sexuality, and the role of race, gender and sexuality in philosophical aesthetics. *Philosophy Compass*, 8(2), 101-116.
- Katz, Jonathan D. (2001). John Cage's queer silence; Or, how to avoid making matters worse. In David W. Bernstein & Cristopher Hatch (Eds.), *Writings through John Cage's music, poetry, and art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kennedy, Barbara M. (2000). *Deleuze and cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Korsmeyer, Carolyn. (2004). *Gender and aesthetics: An introduction*. London: Routledge.
- Lacan, Jacques. (1973). *The four fundamental concepts of psychoanalysis* (Alan Sheridan, Trans. Jacques-Alain Miller Ed.). London and New York: Routledge.
- Lawrence, Tim. (2003). *Love saves the day: A history of american dance music culture, 1970-*

1979. London: Duke University Press.
- _____. (2006). In defence of disco (again). *New Formations*, 58, 128-146.
- Livingston, Jennie (Writer). (1990). Paris is burning. USA.
- Manning, Erin. (2007). *Politics of touch: Sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian. (1995). The autonomy of affect. *Cultural Critique*(31), 83-109.
- _____. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. United States of America: Duke University Press.
- McLuhan, Eric, & Zingrone, Frank. (1995). *Essential McLuhan*. London: Routledge.
- McLuhan, Marshall. (2004). Visual and acoustic space. In Christoph Cox & Daniel Warner (Eds.), *Audio culture: Readings in modern music* (pp. 67-73). London: Continuum International Publishing Group.
- Michael Warner, et al. (1993). *Fear of a queer planet* (Vol. 6). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Muñoz, José Esteban. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Nancy, Jean-Luc. (2007). *Listening* (Charlotte Mandell, Trans.). New York: Fordham University Press.
- Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked: The politics of performance* New York: Routledge.
- Pini, Maria. (2001). *Club cultures and female subjectivity: The move from home to house*. New York: Palgrave.
- Preciado, Paul. (2002). *Manifesto contra-sexual: Práticas subversivas de identidade sexual* (Maria Paula Gurgel Ribeiro, Trans.). S. Paulo: n-1 edições.
- _____. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____. (2011). Multidões queer: Notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*.
- Race, Kane. Party animals: The significance of drug practices in the materialisation of urban gay identity. In Suzanne Fraser & David Moore (Eds.), *The drug effect: Health, crime and society* (pp. 35-56). New York: Cambridge University Press.
- Rancière, Jacques. (2005). *A partilha do sensível* (Mônica Costa Netto, Trans. 34 ed.). São Paulo: EXO Experimental Org.
- _____. (2006). *The politics of aesthetics* (Gabriel Rockhill, Trans.). New York, London: Continuum International Publishing Group.
- _____. (2008). Aesthetic separation, aesthetic community: Scenes from the aesthetic

- regime of art. *Art & Research*, 2(1).
- _____. (2010). *O espectador emancipado* (José Miranda Justo, Trans.). Lisbon: Orfeu Negro.
- Raymond, Diane. (2003). Popular culture and queer representation: A critical perspective. In G. Dines & J. Humez (Ed.), *Gender, Race and Class in Media: A Text Reader* (pp. 98-110). California: Sage Publications.
- Redhead, Steve. (1997). *Subcultures to clubcultures. An introduction to popular cultural studies*. Oxford: Blackwell.
- Richardson, et al. (1995). *A queer romance: Lesbians, gay men and popular culture* (Paul Burston & Colin Richardson Eds.). USA and Canada: Routledge.
- Shaw, Robert. (2014). Beyond night-time economy: Affective atmospheres of the urban night. *Geoforum*(51), 87-95.
- Sontag, Susan. (2018). *Notes on 'camp'* (Penguin Modern: 29 ed.): Penguin Classics.
- Spargo, Tamsin. (1999). *Foucault and queer theory*. Cambridge UK: Icon Books.
- Summers, Robert. (2006). *Becoming all that you cannot be: Ms. Vaginal Davis's aesthetics of existence*.
- Taylor, Verta, & Rupp, Leila J. (2004). Chicks with dicks, men in dresses. *Journal of Homosexuality*, 46(3-4), 113-133.
- Thompson, Kevin. (2003). Forms of resistance: Foucault on tactical reversal and self-formation. *Continental Philosophy Review*, 36(2), 113-138.
- Turner, Victor. (1974). *O processo ritual: Estrutura e antiestrutura* (Nancy Campi de Castro, Trans.). Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Witting, Monique. (1992). *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon.

ANEXOS

A. ENTREVISTAS – ORGANIZAÇÃO

Organização: Colectivo Grooveland

Entrevistados: Inês Pando, Igor Ribeiro, Simone Francisco

1. Como é que a Groove Ball se posiciona em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

A Groove Ball nasce como espaço seguro para aqueles que não se identificam com os padrões heteronormativos e são por conseguinte discriminados dentro da sociedade actual. No entanto, fechar portas nunca foi um objectivo para a Groove Ball, porque a sexualidade ou género não tem que definir ideais. Foi neste sentido que sempre associamos a festa a espaços que considerávamos queer friendly e não a espaços com um demasiado direccionados para o público LGBTQI+. Embora faça sentido que estes espaços existem para aqueles que não se querem expor, também já fazia sentido que “saíssemos do armário” para mostrar ao mundo que somos mais do que um rótulo. Desta forma, a Groove Ball acaba por ser a primeira ou uma das festas pioneiras no que toca à introdução do movimento queer no circuito geral da noite do Porto, ou seja, fora do circuito gay, contribuindo desta forma para a queerização dos espaços na cidade. Quanto ao panorama artístico, a Groove Ball, desde a sua fase mais embrionária até ao presente foi abrindo portas a vários artistas para expressarem e apresentarem o seu trabalho. Desde artistas plásticos a performers ou músicos. Isto levou a que se fosse criando um forte laço de mútuo apoio, o que contribuiu largamente para a reinvenção e amadurecimento da nossa festa. É neste contexto que nasce a House, como um programa de curadoria que quer trabalhar com residências artísticas e que quer, de alguma forma, apoiar monetária e criativamente artistas emergentes que se debruçam sobre questões queer.

2. Como é que se deu o encontro entre a Groove Ball e os artistas que têm vindo a colaborar convosco?

Nós preocupamo-nos em fazer pesquisas contantes de artistas nacionais e internacionais que se enquadrem no panorama da Groove Ball e quando os encontramos, fazemos o contacto. No entanto, como a festa já começa a ganhar notoriedade, muitas vezes são os próprios artistas que vêm à nossa procura.

3. Como descreverias a relação do público com a festa?

A relação do público com a festa é acima de tudo uma relação de respeito e harmonia. Para aqueles que já a conhecem, a Groove Ball é um espaço onde têm liberdade de expressão e podem estar como querem e ser aquilo que querem ser, sem julgamentos externos. Isto transmite acima de tudo segurança, e permite uma diversão mais genuína.

4. Como foi a evolução da Groove Ball nos últimos seis anos?

A primeira edição da Groove Ball aconteceu no Plano B em 2011. Entretanto todos tomamos caminhos diferentes e acabou por estagnar um pouco. Também éramos mais novos e talvez não se vissemos a Groove Ball como um projecto a longo prazo. No entanto, há mais ou menos 4 anos, o Salgado convidou-nos para voltar a fazer a festa nos Maus Hábitos. Nessa altura aceitamos o desafio e desde aí que estamos em exponencial crescimento. Com fases menos boas pelo caminho, como é natural de projectos que duram tanto tempo, fomos adaptando e reinventando a festa para que ela esteja cada vez mais próxima daquilo que queremos. A Groove Ball é neste momento a festa residente mais antiga dos Maus hábitos. Acho que isso é bom sinal!

5. E como percebeste que o House of Groove Ball era o caminho?

A ideia da house acabou por surgir naturalmente a partir dos artistas que começaram a ter residências artísticas connosco. Com o crescimento da festa fomos conseguindo uma margem maior para apoiar um maior número de artistas e desta forma dinamizar a própria Groove Ball. Foi neste ponto que a Inês se lembrou de criar a House, para representar os artistas que estão em residência connosco.

6. O que é a Groove Ball hoje?

Como dizemos na descrição da Groove Ball, “o espaço para manifestações de individualidade parece cada vez mais escasso. A Groove BALL quer ser esse espaço, castrado pelo mundo actual mas que se pode reinventar, o lugar onde a liberdade cultural, sexual e emocional são postas em prática, extinguindo-se as barreiras para a expressão de cada um. Rejeitando a ideia de comunidade, surgimos como vários de um todo, numa vontade inabalável de sabermos e permanecermos quem somos, sem géneros, cores ou fronteiras.”

7. E qual é o seu impacto, social e culturalmente?

Pensamos que a Groove Ball teve e tem um impacto social muito grande; como espaço de manifestação liberal e artística para aqueles que até então não tinham encontrado uma zona de

conforto e como espaço educacional para aqueles que por falta de informação e relações que os ligassem ao universo queer, estavam longe dele.

8. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

É difícil descrever uma experiência tão única como estar rodeado de pessoas que nos aceitam e que se podem expressar livremente! A Groove Ball é um momento de respeito e liberdade em que tudo pode acontecer.

B. ENTREVISTAS – ESPAÇO DE ACOLHIMENTO

Espaço de Acolhimento: Maus Hábitos – Espaço de Intervenção Cultural

Entrevistado: Filipe Confraria

1. Como é que o Maus Hábitos se posiciona em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

A posição do Maus Hábitos – Espaço de Intervenção Cultural foi assumida na sua fundação e mantém-se até hoje: quer-se um espaço não apenas físico mas também social e emocional, onde a transgressão e a rutura com o estabelecido ganha forma. Esta forma tem por base um conceito e a criação de condições para criadores e públicos, olhando para o resultado da fusão de ambos na criação de alternativas pertinentes ao que já é oferecido pela sociedade e por outras instituições sobretudo na cidade do Porto, mas também olhando para a região, o país, a península e a Europa.

O nosso posicionamento em relação ao panorama queer, artístico, musical, gastronómico, etc. é o mesmo de sempre: somos um espaço que acolhe todos os que estão do lado certo da história, mas do lado errado das indústrias e concepções da sociedade mais tradicionais, conservadoras e acomodadas.

2. Como é que se deu o encontro entre a Groove Ball e o Maus Hábitos?

Em particular, o panorama queer está na génese daquilo que são o Maus Hábitos, pois não procurámos esse panorama, nem ele nos procurou: sempre estivemos juntos, do mesmo lado da história, a caminhar no mesmo sentido.

O encontro entre a Groove Ball e o Maus Hábitos é consequência natural disso mesmo.

Os fundadores da Groove Ball, os seus artistas, o seu público, a equipa do Maus Hábitos, os seus clientes, o próprio espaço físico não se encontraram. Já faziam parte do mesmo movimento. A Groove Ball vem então para o Maus Hábitos num passo que tem tanto de natural como de lógica de crescimento da própria festa como espaço conceptual.

3. Como descreverias a relação do público com a festa?

O público é que faz da Groove Ball mais do que uma festa de puro entretenimento.

Existem muitos públicos na Groove Ball. Não é uma festa para a comunidade gay, nem uma festa de dragqueens, nem uma festa de música electrónica, nem uma festa de sábado à noite,

nem uma festa de descoberta, nem uma festa com performances, cinema e música ao vivo: é tudo isto. Mas é sobretudo um espaço onde a cidade do Porto se permite a descobrir que não somos todos iguais uns aos outros, e gostamos disso.

O público aqui vem ver e vem mostrar, e vem experimentar e vem descobrir. Sem um público curioso, expectante, activista, esta seria apenas mais uma festa.

4. Como foi a evolução da Groove Ball desde que funciona no vosso espaço?

A sociedade evolui com a existência desta festa. A festa foi-se adequando à mudança de mentalidades social, cultural e sexual, mudança na qual foi e é parte activa. Esta evolução tem o Maus Hábitos no meio, como membro activo da mudança.

Naturalmente a festa cresceu, tal como o Maus Hábitos. Somos todos mais profissionais, experientes. Ganha a festa, ganham o Maus Hábitos e ganha a cidade.

5. De que forma é que o House of Groove Ball se relaciona/adequa ao vosso espaço?

A House of Groove Ball, como evolução da festa para plataforma artística e cultural, tem no Maus Hábitos um espaço da mesma natureza que tem como principio o acolhimento a projetos com os quais se identifica, em cuja pertinência confia, e nos quais acredita.

Sentimos que temos as condições físicas, logísticas e de produção certas para esta plataforma. Mais do que isso, sentimos que temos as condições conceptuais, artísticas e culturais para fazermos a nossa parte.

6. De que forma é que a Groove Ball e o Maus Hábitos se influenciam?

O Maus Hábitos aprendeu e aprende muito com a Groove Ball. Pensamos que o mesmo acontece no sentido inverso. Desta relação saem vencedores os públicos e a cidade.

7. E qual é o impacto desta relação?

O impacto desta relação tem efeitos diferentes nos três agentes centrais. No Maus Hábitos, reforça a nossa orientação programática e cultural. Para a Groove Ball o impacto penso ser sobretudo ao nível de produção, de condições logísticas e de crescimento da marca. Para os públicos, o impacto é lento mas poderoso, sobretudo ao nível da evolução das mentalidades.

8. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

Pessoalmente, a Groove Ball é uma das várias festas que acolhemos no Maus Hábitos que me prova que trabalhamos todos os dias no caminho certo. A pertinência artística e o impacto sociocultural desta festa na cidade do Porto (e não só) fala por si.

A forma como também vejo a evolução dos públicos, o espaço de crescimento pessoal, libertação sexual e experiência social dos que vêm à Groove Ball faz-me sentir que estou a fazer parte de algo importante na mudança de rumo das mentalidades no nosso tempo.

Espaço de Acolhimento: Maus Hábitos – Espaço de Intervenção Cultural

Entrevistado: Luís Salgado

1. Como é que o Maus Hábitos se posiciona em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

O Maus Habitos são um espaço “pessoas friendly” ou seja, interessa-nos cativar pessoas interessantes e interessadas, com espírito crítico, que sabem o que querem, e o que não querem. O universo queer é feito principalmente destas pessoas, por isso é um dos vários públicos que frequentam o MH. Como esteticamente também é um universo muito rico, temos algumas festas queer residentes como a Groove Ball ou inclusive o Queer Porto que acontece no Maus há 3 anos.

Em relação ao panorama artístico em geral, o nome Maus Habitos era o nome de um colectivo artístico que depois decidiu ter um espaço físico próprio com o mesmo nome, espaço esse de exploração, criatividade e de mostra de novos valores, penso que isso diz tudo.

2. Como é que se deu o encontro entre a Groove Ball e o Maus Hábitos?

Quando entrei como programador para o MH há uns 4 anos, era meu objectivo rodear-me das pessoas que estavam a fazer coisas interessantes na cidade. Disseram-me que tinha havito uma festa muito gira no Plano B chamada Groove Ball, que depois nunca mais aconteceu, explicaram-me a festa e senti que tinha de os chamar, porque este era o espaço onde podíamos crescer.

3. Como descreverias a relação do público com a festa?

É uma relação de completa liberdade. Penso que o publico sente que ali não é julgado, ou visto de lado. Toda a gente pode ser como é e divertir-se como bem entender.

4. Como foi a evolução da Groove Ball desde que funciona no vosso espaço?

A Groove Ball neste momento é a festa mais antiga do MH e não é nada fácil conseguir aguentar tanto tempo. Tiveram momentos altos e outros menos altos, mas souberam sempre renovar-se e não estagnar. Neste momento estão em fase crescente outra vez, e sempre sem desiludir com uma programação madura e cada vez mais de excelência.

5. De que forma é que o House of Groove Ball se relaciona/adequa ao vosso espaço?

É muito semelhante a génese do Maus Habitos, por isso penso que a relação sera natural.

6. De que forma é que a Groove Ball e o Maus Hábitos se influenciam?

So posso falar da nossa parte, penso que a maior influencia é a atitude de arriscar e de não ter medo de fazer.

7. E qual é o impacto desta relação?

Se nunca tivesse havido Groove Ball no maus hábitos possivelmente não teríamos posteriormente abraçado de uma maneira tao familiar outras manifestações queer que entretanto se vao passando no espaço.

8. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

Para alem das experiencias de espetaculo que acontecem e são sempre muito pertinentes, proporciona-me um sentimento de aconchego, sinto-me em família.

C. ENTREVISTAS – PÚBLICO

Entrevistado: Ana Martins

1. Como é que te posicionas em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

Ao panorama queer, creio que não é uma questão de posição, não sei como responder sinceramente... Se apoio? Se não? O que eu acho que é? Não percebo a questão....

Em relação ao panorama artístico, também não sei o que queres que eu responda.....O que gosto? O que faço? Não sei....

2. Como é que se deu o teu encontro com a Groove Ball?

Os meus amigos são os fundadores e organizadores da festa. Aliás, cheguei a gravar o primeiro vídeo de divulgação da primeira festa.

3. Como descreverias a tua relação com a festa, enquanto público?

Para mim a festa é um momento de encontro com os meus amigos! O Maus torna-se a nossa casa! Podemos fazer todas as "macacadas" possíveis.

4. Como foi a evolução da Groove Ball desde que a frequentas?

A primeira Groove ball foi incrível! Aconteceu no Plano B! Estávamos todos muito excitados!!!!

Uns anos mais tarde mudou-se para o Maus e começou a haver os concursos de voguing, com apresentador e tudo....Depois o apresentador, na minha opinião começou a deixar de ter piada e sobretudo a ser heterofóbico! Não gostei, mas pronto....Mais tarde o apresentador saiu e houve outros tipos de espetáculos que achei mais interessantes e transversais...Atualmente não tenho acompanhado muito....

5. Como descreverias o House of Groove Ball e o seu impacto na experiência que tens na festa?

Não tenho tido a oportunidade de seguir a House of Groove Ball com atenção, mas pelo que entendi traz um maior dinamismo à festa. Foram acrescentadas mais expressões artísticas ao

evento do que o contributo dos djs e dos cantores convidados, por exemplo... Na tentativa de tornar a festa com mais substância, para além de "festa pela festa".

6. O que é que procuras e encontras na Groove Ball?

Estar com os meus amigos, dançar e divertir-me.

7. Consideras que tem algum impacto socio-cultural? Qual?

Não considero que tenha um impacto socio-cultural.... Creio que o que diferencia esta festa das outras é que tem uma temática queer, mas que está receptiva a todo o tipo de público e tem atuações de várias expressões artísticas antes da pista iniciar.

8. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

Uma boa experiência no geral! Depois depende da festa, dos convidados e da minha disposição....

Entrevistado: Eric do Paço

1. Como é que te posicionas em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

O panorama Queer e o panorama artístico fazem ambos parte da minha vida. Queer é a minha identidade e a arte é o meu trabalho. Eu posso escolher várias vias em que me direciono durante algum tempo mas de todas elas saem ideias criativas sempre relacionadas com a minha sexualidade. Naturalmente, tenho vontades de me apresentar visualmente de forma que as pessoas percebam que eu sou *walking art*. A cultura Queer é mais conhecida pela sua expressão artística através da arte do espetáculo e, no meu caso, a minha sexualidade e género são projetadas em grande plano.

2. Como é que se deu o teu encontro com a Groove Ball?

No início de junho do ano 2017, o evento da primeira Groove Ball em Lisboa veio ao meu conhecimento. Sobre ela eu sabia que era uma festa onde ocorriam concursos de voguing inspirados na *ballroom scene* nos dos anos 1980 nos EUA. Esse elemento da festa atrai muitas pessoas, incluindo eu, porque é algo de nunca antes visto em Portugal.

3. Como descreverias a tua relação com a festa, enquanto público?

A Groove Ball teve e ainda tem um peso importante no meu sucesso como artista individual. Tanto ela despertou grande divulgação ao público de Lisboa e do Porto de quem eu sou, como me apresentou a muitas oportunidades colaborativas importantes para a minha evolução. O abrangência que eu ganhei através da festa permite-me de me revelar de novo todos os dias. Não tenho coragem de faltar a uma Groove quando estou livre, gosto apenas muito do ambiente.

4. Como foi a evolução da Groove Ball desde que a frequentas?

Tanto no Porto como em Lisboa, a Groove Ball tem tido um sucesso em grandes números. A festa apresenta performers e DJ's inovadores a cada evento. Têm conseguido acomodar Special Guests internacionais conhecidos, algo que mantém o interesse na festa. O público tem fome e a House of Groove Ball serve à mesa.

5. Como descreverias o House of Groove Ball e o seu impacto na experiência que tens na festa?

O House of Groove Ball são pioneiros em Portugal que oferecem oportunidades e arte ao seu publico. É com grande gratidão que me refiro a eles com o lançamento da minha carreira artística que eles apoiam. A festa está nas mãos de pessoas carinhosas e divertidas. Há amor mútuo entre o *House* e os *Groovers*.

6. O que é que procuras e encontras na Groove Ball?

Na festa em si, procuro o elemento inesperado da vida nocturna que são as pessoas que encontras. Ambos os observadores e os performers transmitem energias vitais para o meu bem-estar. A festa deixa-te ver as pessoas e dar a ver quem tu és sem qualquer ambiente preconceituoso.

7. Consideras que tem algum impacto socio-cultural? Qual?

Considerando que a festa acomoda publico estrangeiro e adulto com enorme frequência, a admiração que o centro não-queer tem por nós é fortalecido em grandes extremidades. Embora sermos poucos, nunca fomos tantos. A comunidade Queer está a ser impactante e a Groove Ball marca território enquanto espaço de segurança e divulgação.

8. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

As competições de dança foram valiosas. Foi esta a festa onde conheci as pessoas mais importantes da minha vida e vivi as experiências mais eufóricas. As referencias que emergem dos eventos da Groove Ball vão crescendo e a minha relação com a arte vai mudando.

Entrevistado: João Viana

1. Como é que te posicionas em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

A minha ligação com o panorama artístico e Queer, que acabam por se relacionar e influenciar mutuamente, começa com a performance e com a relação da mesma com as festas do Porto.

2. Como é que se deu o teu encontro com a Groove Ball?

Conheci a Groove a partir de amigos que me aconselharam a festa, acharam que me ia identificar e acertaram!

3. Como descreverias a tua relação com a festa, enquanto público?

Esta festa permite-me ser quem sou e o que quero ser.

Posso ir de salto alto ou sapatilha, de sombra de glitter nos olhos ou com olheiras do trabalho, ninguém me vai julgar.

4. Como foi a evolução da Groove Ball desde que a frequentas?

O que mais me agrada e marca é a presença de novos artistas Queer através da House.

5. Como descreverias o House of Groove Ball e o seu impacto na experiência que tens na festa?

Eu apoio todo o processo e ideologia da House, porque é algo que todos devíamos apoiar mas este ramo artístico não é valorizado pela sociedade em si, mas a House of Groove Ball apoia todos os artistas que querem expor a sua arte e a sua visão para a mesma sem desvalorizar as suas ideologias e se vai chocar ou não a sociedade. É gratificante ver que isto acontece.

6. O que é que procuras e encontras na Groove Ball?

Na Groove procuro sentir-me bem com quem sou e estar rodeado de todo o meio LGBTQI+ a dançar, falar e a conviver. Na festa consigo reunir tudo o que me faz feliz sem qualquer tipo de discriminação, no fundo é isso que encontro numa Groove Ball.

7. Consideras que tem algum impacto socio-cultural? Qual?

Como já referi a Groove tem um enorme impacto na sociedade e o facto de se ter expandido para Lisboa só comprova que este tem sido aceite por mais pessoas e que estas também

apoiam a sua “causa”, cada vez mais vejo pessoas a usar a Groove para se mostrarem sem se sentirem julgadas. E lindo ver as expressões de felicidade nas pessoas que vão pela primeira vez a uma festa organizada por esta equipa.

8. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

Na verdade a Groove fez-me sentir bem e de alguma forma esta puxa pelo meu lado artístico, pois incentiva-me a criar outfits e performances para viver aquelas horas onde eu sou quem quero ser e quem sou!

D. ENTREVISTAS – ARTISTAS

Entrevistado: Romain Frequency

1. How do you position yourself and your work in relation to the queer scene? And to the artistic scene?

I am an independent, self-produced queer musician and performer, evolving in the field of electronic music. One of the main subjects in my art are Queer Politics, feminism and empowerment of minorities.

2. How did you first encounter Groove Ball?

The organizers of Groove Ball contacted me in 2015, to perform at their event QUIRUPTION. Unfortunately, due to a massive air strike on that week end, it didn't happen, but we kept in contact and eventually I performed for the grooveball closing party of the Queer Porto film festival at Maus Habito, last year.

It was my first time in Portugal.

3. How would you describe the relationship between the public and the work you show/develop during the party?

The audience reaction always differs depending on the countries I'm performing in and the type of show I'm putting on.

The portuguese audience was welcoming of my live performance, excited and supportive. The positive energy was communicative.

4. How does your work fit in the GrooveBall (night event/party)? Are there guidelines or conditions that differ from other places?

My music and visual world are highly influenced by a certain aesthetic of the 90's The movie Paris Is Burning is a huge reference in terms of empowerment of a community; I like to include queer visibility in my videos and texts, and it seems that Grooveball has a similar approach.

It is also a wonderful place of expression for minorities.

5. How does your work and the GrooveBall influence each other?

What impact does it have?

I'm always inspired by performing in queer spaces. Feeding back into our community, and the feedback I can receive there, are the temperature check that I feel I regularly need to have with my larger chosen queer family.

6. What kind of experience do you get from GrooveBall?

I love the idea of a cultural bridge between 2 cities, 2 countries, with an exchange and reciprocal support.

It is inspiring and stimulating as an artist to get such a positive feedback from an audience and dedicated team of organisers.

Entrevistado: Simão Telles

1. Como é que tu e o teu trabalho se posicionam em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

Eu como artista e muito mais como pessoa, tento sempre abraçar a comunidade queer como se fossem a minha família, não sendo um "salvador", sou simplesmente alguém que poderá falar pela comunidade, quero ser respeitado pela comunidade e ajudar ao próximo ao máximo. Como artista gosto de quebrar barreiras e tratar todos de modo igual com muito amor e soul, tento sempre destacar-me pela diferença do meu trabalho, acho que é isso que faz de mim único, pois também sei que aquilo que faço e a mensagem que quero transmitir é algo raro e que pouco acontece dentro deste meio.

2. Como é que se deu o encontro o teu encontro com a Groove Ball?

O encontro com a Groove Ball deu-se a um convite da Aurora Pinho, artista de performance, com quem fiz um featuring numa apresentação dela na Groove Ball de Lisboa, no Rive Rouge.

3. Como descreverias a relação do público com o trabalho que mostras/desenvolves na festa?

Por norma, conheço artistas que diferenciam o seu trabalho artístico do lado pessoal, isto é, no palco são uma coisa e no seu dia-a-dia ou em ambiente de festa são outra, não me revejo neste estigma, seja no palco ou entre o público sou sempre a mesma pessoa, gosto de conhecer quem aprecia o meu trabalho, gosto de ouvir as críticas e apreciações que as pessoas (público) fazem, de forma a melhorar tanto o meu trabalho como a mim como pessoa.

4. Como é que o teu trabalho se enquadra na Groove Ball (festa nocturna)? Há directrizes ou condicionamentos diferentes dos outros espaços?

No início, quando fui convidado para ser artista residente da Groove Ball tive um bocado de receio. Sempre achei que o meu trabalho e o tipo de material que dou ao público não seria o mais adequado para uma festa, no entanto bastou a primeira vez para mudar de ideias, acho que a diferença do meu trabalho é algo inesperado pelo público da Groove Ball, acho que é isso que chama a atenção pois como artista tento ressuscitar o "old school drag" e as "vintage divas" para os dias de hoje.

5. Como é que o teu trabalho e a Groove Ball se influenciam mutuamente?

Entre mim e a Groove Ball acho que há uma energia e uma onda de amor, acho que é isso com que faz que estejamos juntos e haja respeito pelo meu trabalho como artista, acho que a Groove Ball foi e é uma grande ajuda para mim, não só monetariamente como também pela experiência e pela convivência com pessoas tão diferentes que acabam por ser iguais a mim.

6. E que impacto é que isto tem?

O impacto que a Groove tem para mim é de me permitir conhecer pessoas e espaços, que até hoje me eram totalmente desconhecidos, fazendo-me aprender, conhecer e crescer como artista.

7. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

A Groove Ball dá-me a experiência de poder dar a conhecer o meu trabalho artístico, que é cantar em cima de um palco como Drag Queen e como me sinto bem. Dá-me a oportunidade de dar a conhecer ao público queer mais jovem o tipo de musica que apresento, destacando algumas sonoridades que foram perdidas, também dar a conhecer por vezes outros tipos de língua sem ser o Inglês, cantandomuitas vezes em Português, que é a nossa Língua mãe.

Entrevistado: Tami Krohnstad

1. How do you position yourself and your work in relation to the queer scene? And to the artistic scene?

I honestly just try to make pop music, but being a trans woman singing explicit lyrics makes me a part of the queer scene. But also I'm not sure what the word "queer" even means. Sometimes I'm invited to perform at parties or festivals that labels themselves as queer and then it is all white cis male gays organizing the whole event. And sometimes I feel like the word queer is used by straight people who just put on a little glitter on their cheekbones for one evening. Haha im a bit tired of how that word is used actually.

2. How did you first encounter Groove Ball?

I was contacted by the organizers who wanted me to come and perform.

3. How would you describe the relationship between the public and the work you show/develop during the party?

I remember at first I felt very distant to the audience, because there was a lot of photographers on the stage and the audience where a little reserved. I almost felt like an object for people to look at. But that quickly changed and people started dancing a lot. It made me really happy, my goal with my music is to make people either cry or dance, hopefully both. Don't know if anyone cried, but they danced.

Entrevistado: Tiago Lessa

1. Como é que tu e o teu trabalho se posicionam em relação ao panorama queer? E ao panorama artístico?

Enquanto DJ sempre me expressei pelo caminho dos sentimentos, fossem eles mais duros e viscerais ou mais femininos e/ou eróticos. O facto de ser um curioso em relação à história da cultura moderna, neste caso da música de dança, e o facto de desde cedo lidar com a questão da homossexualidade por proximidade familiar, fizeram com que cedo me tornasse sensível ao panorama queer.

2. Como é que se deu o encontro o teu encontro com a Groove Ball?

Acho que aconteceu de uma forma natural de quem vive a noite boémia no Porto. Já nos conhecemos há uns bons anos de frequentarmos os mesmos espaços e as mesmas festas e por consequência acabamos sempre por conhecer e apreciar o trabalho uns dos outros, portanto penso que o encontro se deu porque fazia todo o sentido.

3. Como descreverias a relação do público com o trabalho que mostras/desenvolves na festa?

É uma relação muito boa porque eu acabo por ajudar a moldar o imaginário que as pessoas têm da festa, contribuo para a atmosfera e para as memórias. Estou cada vez mais contente com isso porque foi há menos de um ano que decidimos focar a estética musical da festa mesmo para o lado queer, respeitando e fazendo um tributo à história da música de dança, assim como à cultura voguing.

4. Como é que o teu trabalho se enquadra na Groove Ball (festa nocturna)? Há directrizes ou condicionamentos diferentes dos outros espaços?

Não, de todo. A Groove Ball é isso mesmo, liberdade. Mas também com um quê de afirmação e diferenciação. É a dose certa de liberdade com um foco de missão.

5. Como é que o teu trabalho e a Groove Ball se influenciam mutuamente?

A influência vem dessa mesma liberdade e sentido de missão que falei atrás. A missão de fazer com que as pessoas se sintam bem, se expressem através dos seus corpos, dos seus sentimentos. O meu trabalho é muito influenciado pelo desejo, quer na parte musical, quer na parte de fotografia.

6. Que experiência é que a Groove Ball te proporciona?

Proporciona-me, acima de tudo, liberdade de expressão. É um espaço para ser queer sem julgamento.